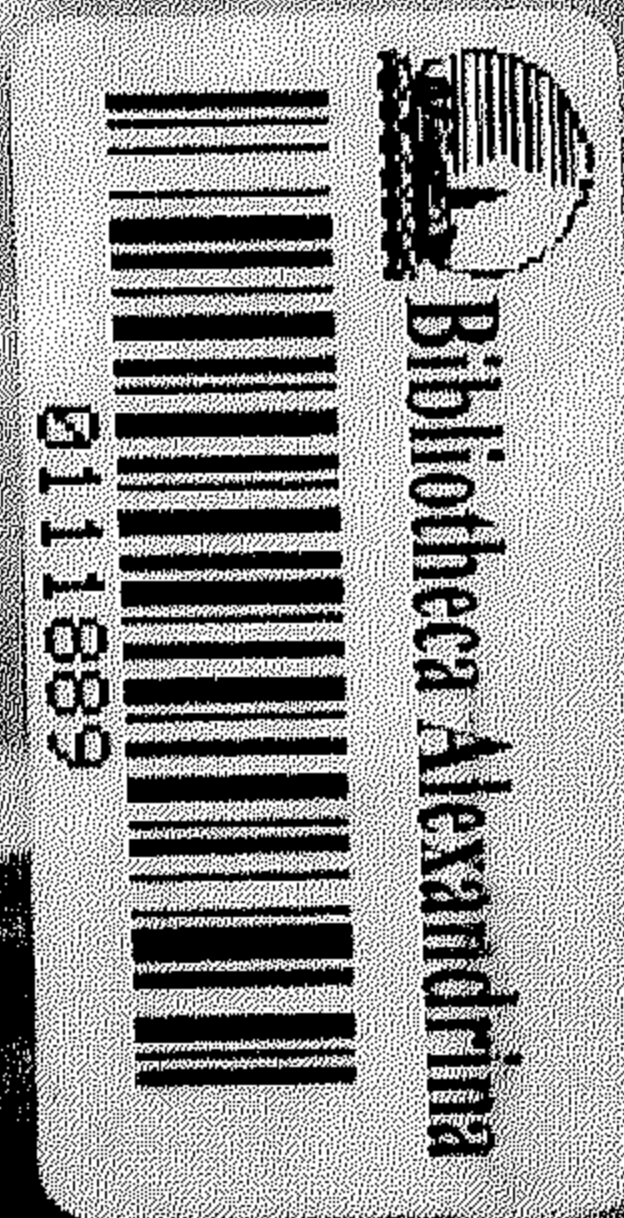
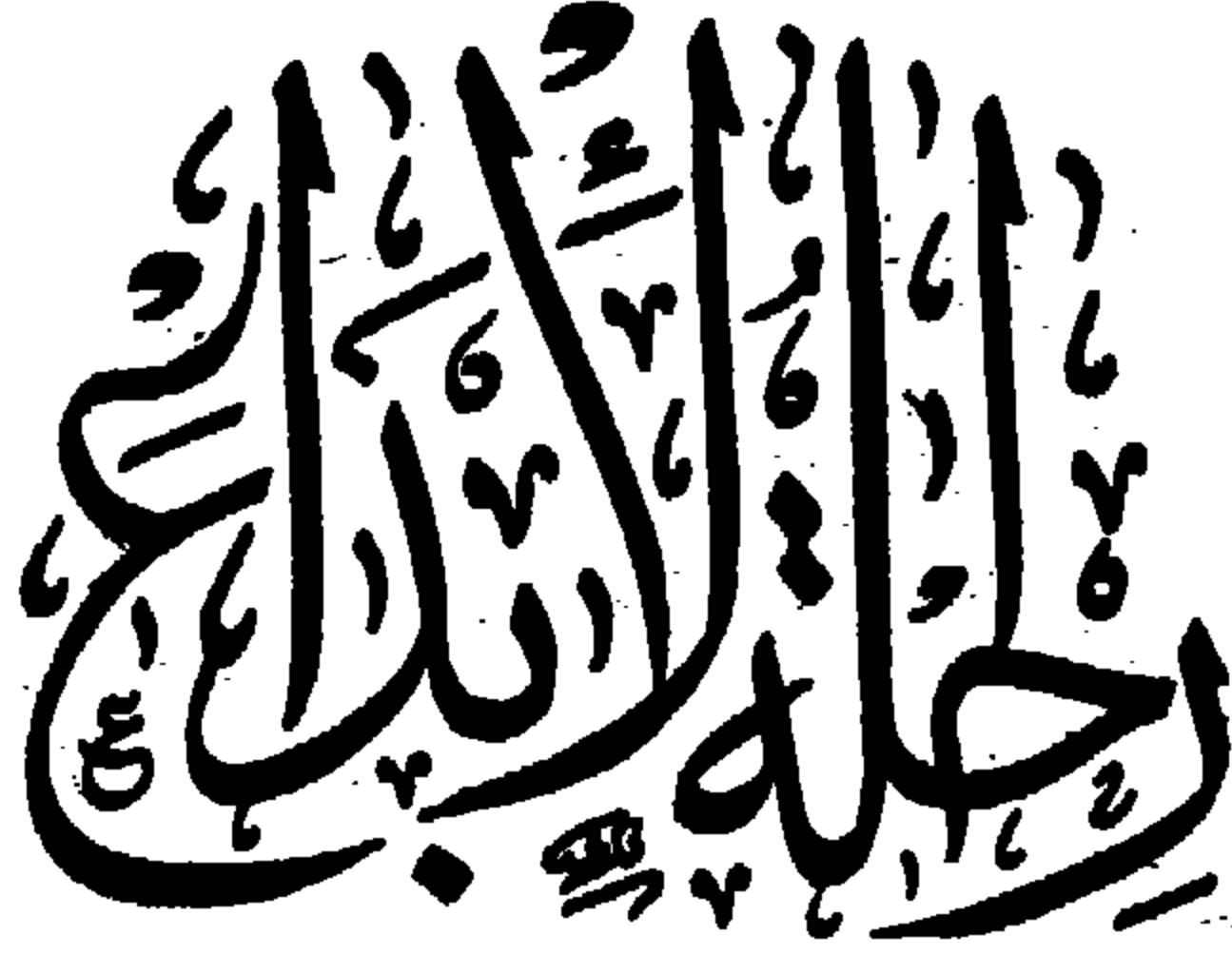


رحلة الألف ليلة وليلة

دكتور
محمود البسيوني





- إن العين اللاشعورية غالبًا ما تكون أكثر فاعلية في الملاحظة من العين الشعورية.

هربرت ريد

- آخر إنتاج لفنان معاصر، يعتبر جزءًا من ميراثنا الثقافي كأهرامات مصر.

توماس منرو

- الصورة علامة - مثل العلامة التي توضح شارعًا له اتجاه واحد.

پابلو پيكاسو

- هناك شروط يجب استيفاؤها ليتمكن الإنسان من إنتاج عمل فني حقيقي.

ليو تولستوى

- لا يوجد حد فاصل بين التقنية العلمية والفنون التقليدية والحرف.

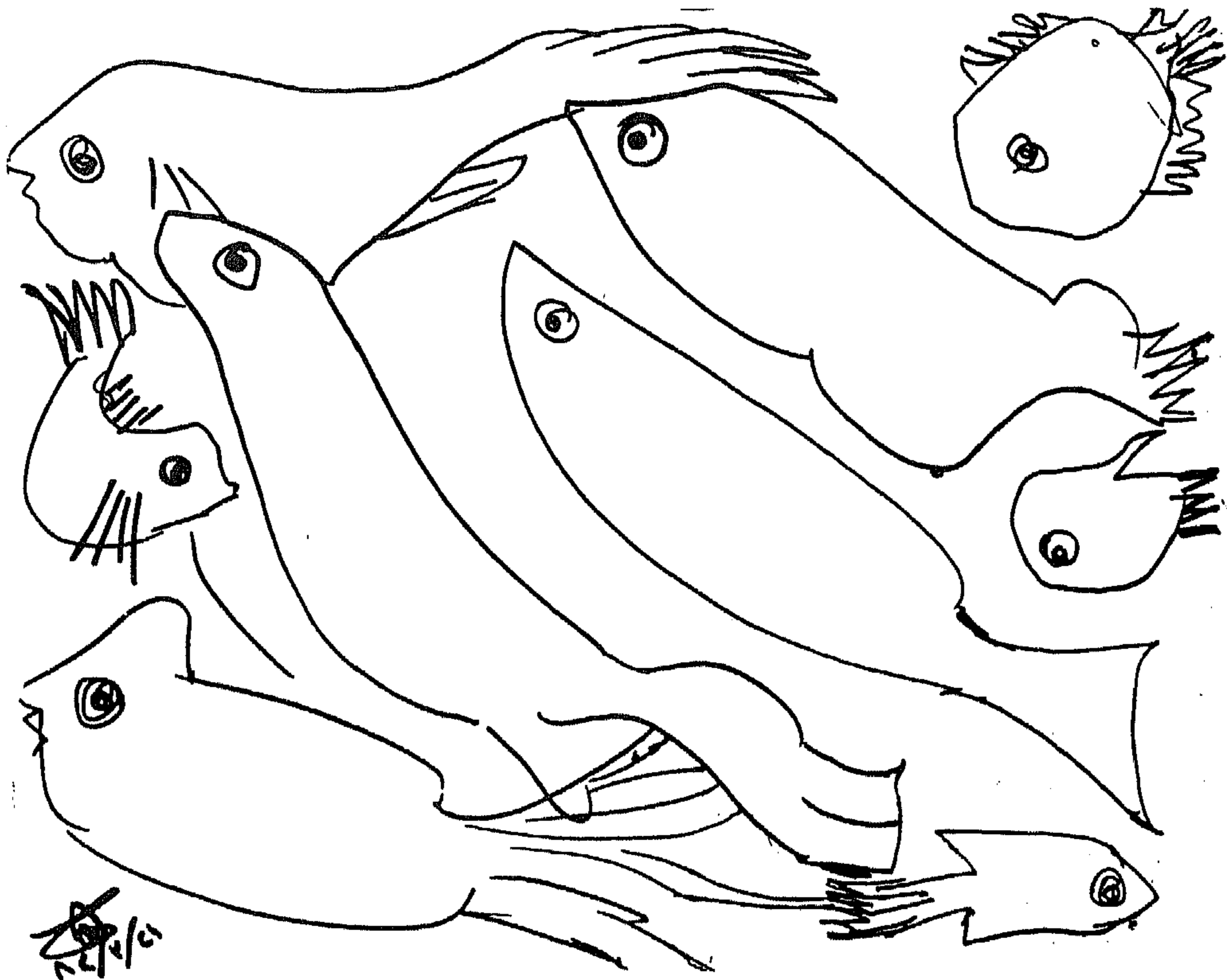
برتراند رسل

- الفن تجريد، استوحه من الطبيعة بأن تتوغل في أحلامك أمامها، وفكر في الإبداع أكثر ما تفكر في النتيجة.

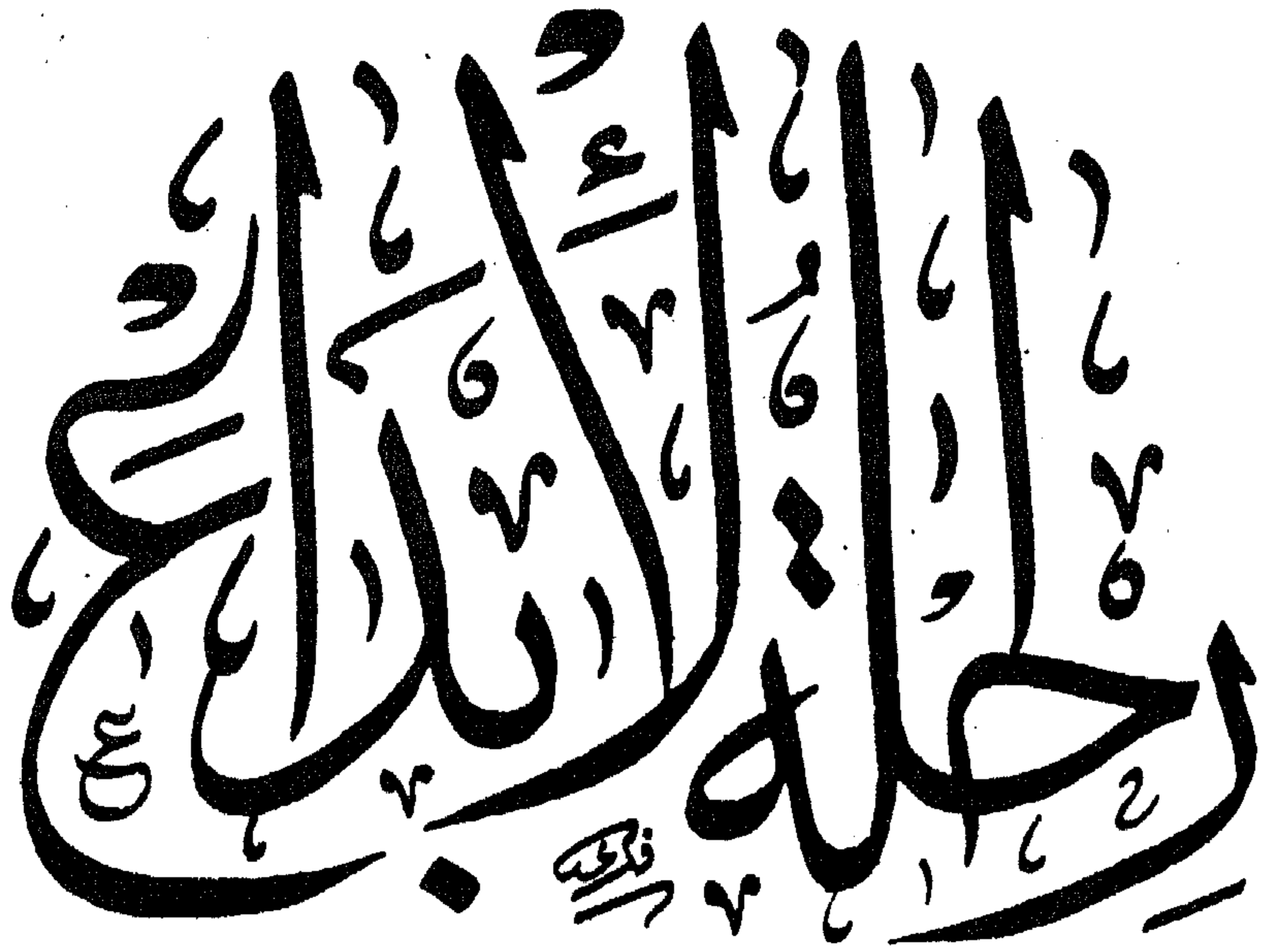
پول جوجان

- رياضة الحواس هي أن تتعلم كيف نحس، لأننا لا نعرف كيف نلمس أو كيف نرى أو كيف نسمع إلا إذا تعلمنا ذلك.

چان چاك روسو



١ - کروکی للأسماك



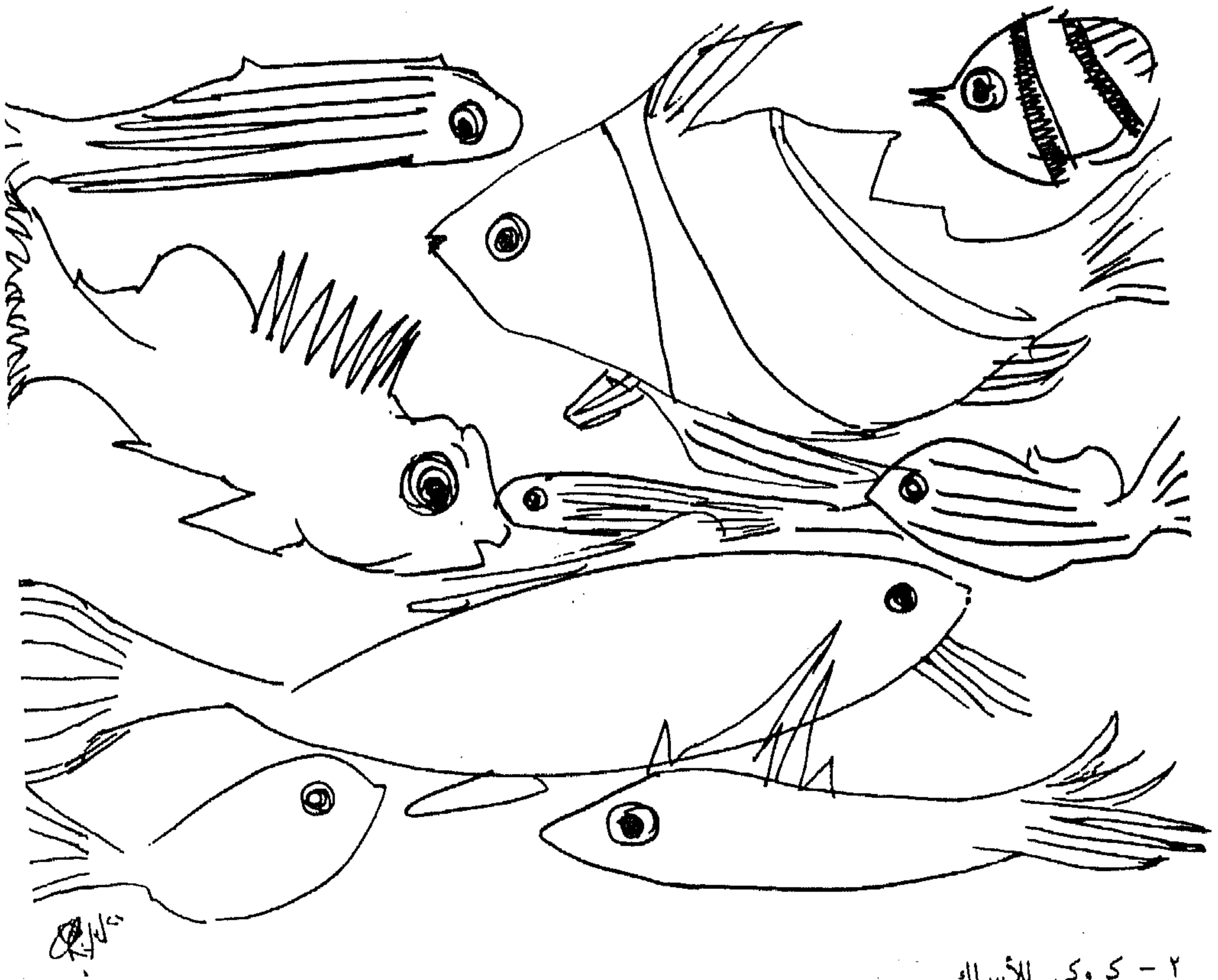
دراسة تحليلية لإنتاج نصف قرن من الإبداع في فن التصوير

دكتور محمود البسيوني

الأستاذ المتفرغ بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان - وعميدها السابق
عضو مجلس إدارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن عن أفريقيا والشرق الأوسط

دار المعارف

١٩٩٠



٢ - کروکی للأسماك

محتويات الكتاب

صفحة

٨	بيانات عن اللوحات
١١	بعض المعارض الجماعية
١٢	المعارض الفردية
١٣	المقتنيات
١٥	مقدمة الكتاب

الفصل الأول : مدخل الفن

٢١	مقدمة
٢١	أين الحقيقة
٢٢	محمل الأفكار
٢٢	الشكل والمضمون
٢٣	تقنية لإبراز المضمون
٣٠	عمق التجربة

الفصل الثاني : موضوعات الفن

٣٣	مقدمة
٣٣	الديك
٣٤	الأسماك
٣٧	الحيوانات
٤١	مجموعة مكة
٤٣	من وحى الطبيعة
٤٤	الأسطورة
٤٥	التجريد

الفصل الثالث : المدخل التجريبي

٤٧	مقدمة
٤٧	هل اعتبر مجرباً

صفحة	
٤٩	كيف تتبع الفكرة
٥٢	كيف تتطور الفكرة
٥٥	الصدقة والقصد
٦١	التشبيب
٦٩	الفصل الرابع: آراء صحفية
٦٩	أحمد مرسى
٧٣	حسين بيكار
٧٦	بدر الدين أبو غازي
٧٩	كمال الجويلي
٨١	طارق أنور
٨٢	صبحي الشاروني
٨٥	عبدالعظيم الفرجاني
٨٧	يوسف أحمد
٩٢	حسين توفيق
٩٥	أحمد نفاوي
٩٩	محمد حسب الله
١٠٣	الفصل الخامس: تحليل النقد الصحفي
١٠٣	مقدمة
١٠٤	المدرسة التربوية
١٠٥	العقل والقلب
١١٠	العيون
١١٢	الإبداع والألقاب العلمية
١١٣	الوظيفة والإبداع
١١٤	الثقافة والتطبيق
١١٩	الفصل السادس: استجابات الجمهور
١١٩	المعرض الأول
١٢١	المعرض الثاني
١٢٥	المعرض الثالث
١٣٢	المعرض الرابع
١٣٨	المعرض الخامس
١٤٢	التعليق على الآراء

صفحة

١٤٣ الإخلاص الفني
١٤٤ الفن والإصلاح الاجتماعي
١٤٥ الفن والتربية
١٤٥ تثقيف الجمهور
١٤٦ الرسوم التحضيرية
١٤٧ اللغة التشكيلية
١٤٧ مزاجية المسطح بالجسم
١٤٨ المانيفستو
١٤٩ الأستاذ والتلميذ المستجد
١٥٣ الفصل السابع: خاتمة
١٥٨ ثبت بالأعلام
١٦٠ ثبت بالمصطلحات
١٦٢ كتب للمؤلف
١٦٣ صور النشاط
١٧٧ الأعمال الفنية

بيانات عن اللوحات

للمصور د. محمود البسيوني

١٩٦٧	زيتية	٧٨ × ١٠٨ سم	١ - اليقظة
١٩٧٧	زيتية	٤٧ × ٦٢ سم	٢ - التيقظ
١٩٧٧	زيتية	٤٧ × ٦٢ سم	٣ - حلم
١٩٧٧	زيتية	٤٧ × ٦٢ سم	٤ - البحث عنها
١٩٧٧	زيتية	٤٧ × ٦٢ سم	٥ - ذات الوجه الأزرق
١٩٨٨	زيتية	٩٠ × ١١٥ سم	٦ - الديك (١)
١٩٨٨	زيتية	٩٠ × ١١٥ سم	٧ - الديك (٢)
١٩٨٨	زيتية	٩٠ × ١١٥ سم	٨ - الديك (٤)
١٩٨٩	زيتية	٩٣ × ٩٣ سم	٩ - الديك (٩)
١٩٨٩	زيتية	٩١ × ٩١ سم	١٠ - الديك (١١)
١٩٨٩	زيتية	٣٨ × ٥١ سم	١١ - الديك (١٠)
<hr/>			
١٩٨٧	زيتية	٣٣ × ٤٣ سم	١٢ - تقابلات
١٩٨٨	زيتية	٩٢ × ١١٧ سم	١٣ - السمك الراقص
١٩٨٧	زيتية	٧٢ × ١٠٢ سم	١٤ - في القاع
١٩٨٨	زيتية	٧٢ × ١٠٢ سم	١٥ - أسماك
<hr/>			
١٩٦٦	زيتية	٧٥ × ٨٥ سم	١٦ - الإنتاج
١٩٧٣	زيتية	١٠٠ × ١٠٠ سم	١٧ - تعايش ديناميكي
١٩٧٢	زيتية	٦٩ × ٥١ سم	١٨ - في المراعى
١٩٧٣	زيتية	٦٠ × ١١٤ سم	١٩ - على الربوة
١٩٧٢	زيتية	٢٧ × ٣٨ سم	٢٠ - تعاطف
١٩٧١	زيتية	٥٥ × ٧٠ سم	٢١ - حركات ولعب
١٩٧٤	زيتية	٢٧ × ٣٣ سم	٢٢ - دراسة ١٣
١٩٧٤	زيتية	٢٧ × ٣٣ سم	٢٣ - دراسة (٥)
١٩٧٤	زيتية	٨٩ × ١١٥ سم	٢٤ - القطيع
١٩٧٣	زيتية	٩٠ × ١٢٧ سم	٢٥ - أغنام

١٩٨٣	زيتية	سم ٥٢ × ٤٠	٢٦ - حيوانات مترابطة
١٩٨٤	زيتية	سم ٦٣ × ٥٤	٢٧ - الحمير الوحشية
١٩٨٤	زيتية	سم ٦٣ × ٥٤	٢٨ - تجمع
١٩٨٤	زيتية	سم ٥٢ × ٤٠	٢٩ - زواحف
١٩٦٠	زيتية	سم ٧٢ × ٥٢	٣٠ - عصافير
١٩٦٦	زيتية	سم ١٢٠ × ١٠٠	٣١ - التكاثر
١٩٧٣	زيتية	سم ١١٦ × ٩١	٣٢ - حمامات السلام
١٩٦٩	زيتية	سم ٧٥ × ٧٥	٣٣ - حيوية الزلطة
١٩٦٨	زيتية	سم ٧٥ × ٥٥	٣٤ - سطح ملمسى
١٩٦٨	زيتية	سم ٦٥ × ٦٠	٣٥ - مخلوق نباتي
١٩٦٨	زيتية	سم ١٢٠ × ١٢٠	٣٦ - الفوهات المضادة
١٩٦٨	زيتية	سم ١٣٠ × ١٢٠	٣٧ - الاخطبوط النباتي
١٩٦٨	زيتية	سم ٨٠ × ٦١	٣٨ - رعونة
١٩٦٨	زيتية	سم ١٢١ × ٧٦	٣٩ - عيون نباتية
١٩٧٠	زيتية	سم ٦٩ × ٥١	٤٠ - سنية وجه (٥)
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٣ × ٤٨	٤١ - بين الطيور
١٩٧٨	زيتية	سم ٤٣ × ٣٣	٤٢ - ذات الشعور
١٩٨٤	زيتية	سم ٨٣ × ٧١	٤٣ - وراء القضبان
١٩٧٦	مائية	سم ٣٧ × ٢٧	٤٤ - بيوت مكة (١)
١٩٧٦	زيتية	سم ١٠٤ × ٤٨	٤٥ - تكاثف البيوت
١٩٧٦	اكريلك	سم ٣٦ × ٢٥	٤٦ - بيوت في مكة
١٩٧٦	اكريلك	سم ٣٨ × ٢٨	٤٧ - بيوت مكة (٢)
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢ × ٤٧	٤٨ - مفترق الطرق
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢ × ٤٧	٤٩ - وسط المدينة
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٣ × ٤٨	٥٠ - مفترق الطرق (٢)
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢ × ٤٧	٥١ - أم القرى
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢ × ٤٧	٥٢ - الناصية (٥)
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١ × ٣٥	٥٣ - شارع أحمر
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١ × ٣٦	٥٤ - من وحى بيوت مكة
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١ × ٣٥	٥٥ - بيوت بيضاء
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢ × ٤٧	٥٦ - السوق الصغير

١٩٦٧	زيتية	٧٦ × ١٢١ سم	٥٧ - ثنائيات
١٩٦٩	زيتية	٩٦ × ١١٦ سم	٥٨ - سحر الطبيعة
١٩٦٧	زيتية	٧٦ × ١٢١ سم	٥٩ - إيقاعات
١٩٧٤	زيتية	٢٧ × ٣٣ سم	٦٠ - دراسة (٦)
١٩٥٦	زيتية	٨٠ × ١٠٠ سم	٦١ - الظهيرة
١٩٤٦	مائية	٦٠ × ٨٠ سم	٦٢ - على شاطئ النيل
١٩٧٣	زيتية	٤٧ × ١١٢ سم	٦٣ - نزال
١٩٧٣	زيتية	٦٠ × ١١٢ سم	٦٤ - تحدى
١٩٧٣	زيتية	٩١ × ١١٦ سم	٦٥ - موكب نحو القمر
١٩٧٣	زيتية	٩١ × ١١٦ سم	٦٦ - انطلاقة
١٩٧٧	زيتية	٤٨ × ٦٣ سم	٦٧ - تجريدة (٥)
١٩٦٤	مائية	٢٧ × ٣٧ سم	٦٨ - الكباش
١٩٦٠	زيتية	٥٣ × ٧١ سم	٦٩ - تجريد (٢)
١٩٦٧	زيتية	١٠٢ × ١٢٢ سم	٧٠ - العين السحرية
١٩٧٤	زيتية	١٠٠ × ١٠٠ سم	٧١ - بحلقه
١٩٦٧	زيتية	٧٥ × ١١٥ سم	٧٢ - عدوان
١٩٦٨	زيتية	٧٧ × ١١٨ سم	٧٣ - الكائنات الصامتة
١٩٦٨	زيتية	٦٤ × ١٠٠ سم	٧٤ - المهاجرون
١٩٧٤	زيتية	٨٩ × ١١٥ سم	٧٥ - العدو

بعض المعارض الجماعية التي أسهم فيها

دكتور محمود البسيوني

١٩٤٣/٣/٢٣-١٦	سراى الجمعية الزراعية الملكية	١ - المعرض السادس (اتحاد أساتذة الرسم)
١٩٤٤/٥/٣٠-٢١	سراى الجمعية الزراعية الملكية	٢ - المعرض السابع (اتحاد أساتذة الرسم)
١٩٤٦	مدرسة الليسية	٣ - معرض الفن والحريّة
١٩٥٣	الخرطوم الثانوية بالسودان	٤ - معرض الفنانين المصريين
فبراير ١٩٥٦	متحف الفن الحديث القاهرة	٥ - المعرض المعاصر في مصر
يونيه ١٩٥٧	المعرض السادس نقابة الصحفيين	٦ - اتحاد خريجي المعهد العالي للتربية الفنية
٥٨/٣/١٥ - ٥٧/١٢/٢٨	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	٧ - معرض بينالي الثاني الاسكندرية دول البحر الأبيض
يونيه ١٩٥٨	أتلبيه القاهرة	٨ - المعرض السنوي الرابع - رابطة خريجي المعهد العالي للتربية الفنية
٦٠/٣/١٧ - ٥٩/١٢/١٧	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	٩ - معرض بينالي الثالث الاسكندرية دول البحر الأبيض
١٩٦٠	المتحف الوطني دمشق	١٠ - معرض الفنون التشكيلية الأول لفناني ج.ع.م
٦٢/٣/١٤ - ٦١/١٢/١٤	متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية	١١ - معرض بينالي الرابع الاسكندرية - دول البحر الأبيض
١٩٦٣/١٢/١٧-٧	قاعة إخناتون القاهرة	١٢ - صالون الشتاء الأول (٦ ش قصر النيل)
مارس ١٩٦٤		١٣ - جمعية محبي الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٠)
١٩٦٤/٤/١٨	اتلبيه القاهرة	١٤ - الفن في متناول الجميع (المعرض الثاني)
١٩٦٥/٩/٧-٨/٣٠	صالون الفنون الجميلة باب اللوق	١٥ - معرض رابطة معاهد وكليات التربية
١٩٦٦	صالون الفنون الجميلة باب اللوق	١٦ - رابطة خريجي معاهد وكليات التربية
يوليه ١٩٦٨		١٧ - رابطة خريجي معاهد وكليات التربية
أبريل ١٩٦٨		١٨ - جمعية محبي الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٣)
أبريل ١٩٦٩		١٩ - جمعية محبي الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٥)
٧٠/٧/١٣	نقابة المهن التعليمية	٢٠ - رابطة خريجي معاهد وكليات التربية
يونيه ١٩٧٠	الاتحاد الاشتراكي العربي	٢١ - المعرض العام للفنون التشكيلية
٧١/٨/٢٢-٧/٢٠	متحف الفنون الجميلة الاسكندرية	٢٢ - جمعية محبي الفنون الجميلة صالون القاهرة (٤٧)
يونيه ١٩٧١	أرض المعارض بالجزيرة	٢٣ - المعرض السنوي العام الثالث للفنون التشكيلية

١٩٧١ يوليه	باب اللوق	٢٤ - المعرض السنوي الثاني والعشرون (روابط التربية الفنية)
١٩٧٢	الاتحاد الاشتراكي العربي	٢٥ - معرض جمال عبد الناصر
١٩٧٢ يونيه		٢٦ - المعرض العام الرابع للفنون التشكيلية
١٩٧٢ أكتوبر	قاعة إخناتون	٢٧ - معرض عشرون فنان مصري معاصر
١٩٧٢ يوليه	قاعة باب اللوق	٢٨ - المعرض السنوي الثالث والعشرون (روابط التربية الفنية)
١٩٧٢/٦/١٢-٥/٢٢	قاعة باب اللوق	٢٩ - جمعية محبي الفنون الجميلة صالون القاهرة
١٩٧٢/١/٨-٧١/١٢/٢٩		٣٠ - المعرض السابع جمعية محبي الفنون الجميلة (أعضاء الجمعية)
١٩٧٣ يونيه	الاتحاد الاشتراكي العربي	٣١ - المعرض العام الخامس للفنون التشكيلية
١٩٧٤ أكتوبر ٦	الاتحاد الاشتراكي العربي	٣٣ - الفن التشكيلي ومعرض رمضان (٦ أكتوبر)
١٩٧٤ يوليه	روابط التربية الفنية	٣٤ - المعرض السنوي الخامس والعشرون للفنون التشكيلية
١٩٧٤ أكتوبر	الاتحاد الاشتراكي العربي	٣٥ - المعرض العام السادس للفنون التشكيلية
١٩٧٥ أكتوبر	الاتحاد الاشتراكي العربي	٣٦ - المعرض العام السابع للفنون التشكيلية
١٩٧٥ أكتوبر	روابط التربية الفنية - النقابة	٣٧ - المعرض السنوي السادس والعشرون للفنون التشكيلية
١٩٧٦ أكتوبر	الاتحاد الاشتراكي العربي	٣٨ - المعرض العام الثامن للفنون التشكيلية
١٩٨٧	قاعة النيل	٣٩ - المعرض العام السابع عشر للفنون التشكيلية
١٩٨٩	قاعة النيل	٤٠ - المعرض العام التاسع عشر للفنون التشكيلية

المعارض الفردية

١٩٤٦	ش قصر النيل القاهرة	صالة جوتنبرج	- المعرض الأول
١٩٦٨	ش قصر النيل القاهرة	صالة إخناتون	- المعرض الثاني
١٩٧٢	ش قصر النيل القاهرة	صالة إخناتون	- المعرض الثالث
١٩٧٤	باب اللوق	قاعة الفنون الجميلة	- المعرض الرابع
١٩٨٤	الدوحة/ قطر	فندق الخليج	- المعرض الخامس
١٩٩٠	الزمالك/ القاهرة	مجمع الفنون	- المعرض السادس

عضوية لجان الفنون التشكيلية بمصر

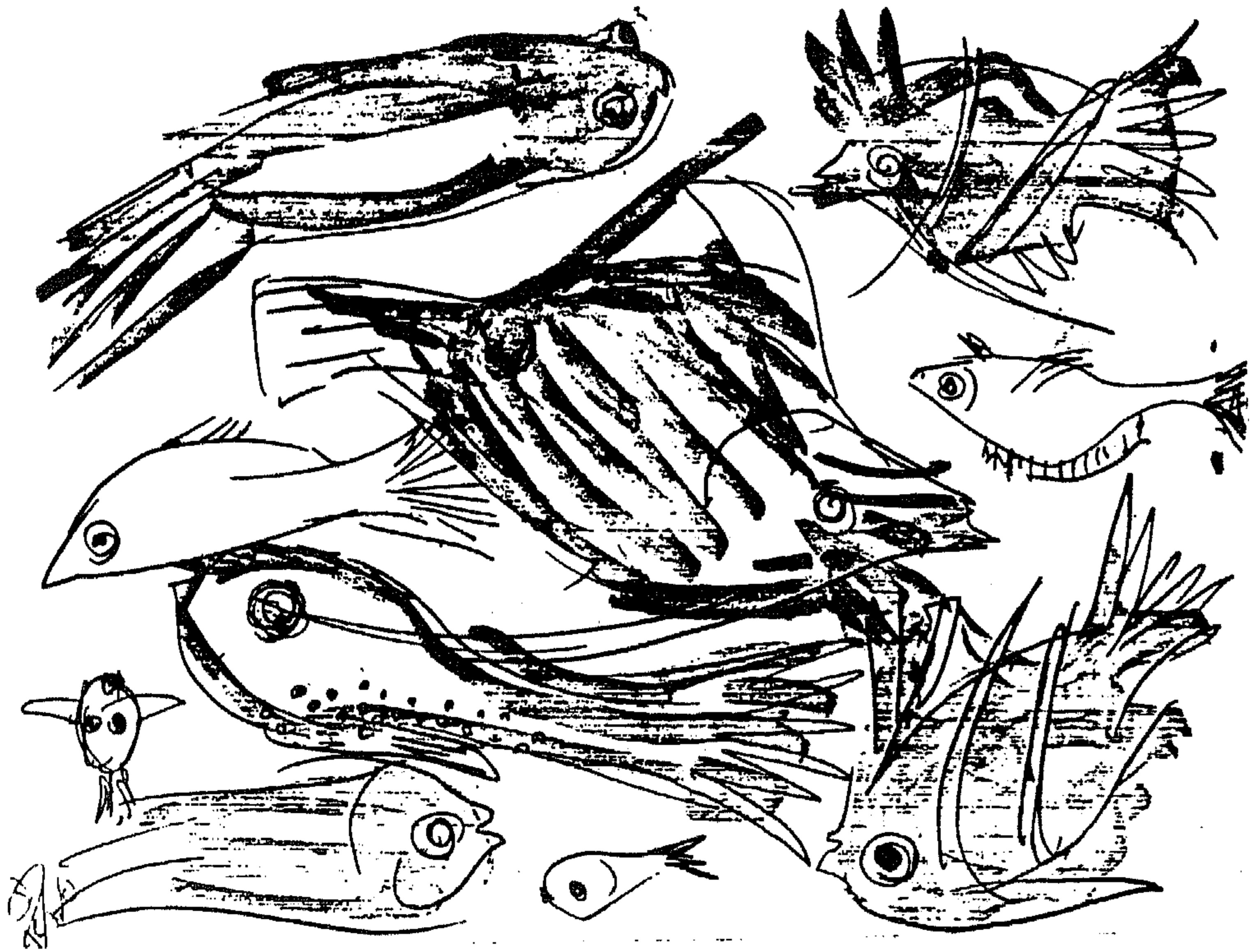
- لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
- لجنة الفنون التشكيلية ووزارة الثقافة (المقتنيات)

من ١٩٦٨ - ١٩٧٤
من ١٩٦٨ - ١٩٧٥

مقتنيات

من أعمال د. محمود البسيوني

دمياط	د. رمزي البسيوني	دمياط	١ - ١٩٤١
القاهرة	د. محمد خليفة بركات	العين السخنة	٢ - ١٩٤٤
القاهرة	متحف الفن الحديث	الشارع الأحمر	٣ - ١٩٤٦
القاهرة	متحف الفن الحديث	أنغام السطوح	٤ - ١٩٥٨
دمشق	متحف الفن الحديث	صخب	٥ - ١٩٦٠
القاهرة	وزارة التربية	تجريد	٦ - ١٩٦٥
القاهرة	متحف الفن الحديث	نيل أسوان	٧ - ١٩٦٥
القاهرة	د. محمد عمارة (عيادة)	رموز	٨ - ١٩٦٨
القاهرة	متحف الفن الحديث	الربيع	٩ - ١٩٦٨
أسيوط	محافظة أسيوط	حشد	١٠ - ١٩٦٩
القاهرة	متحف الفن الحديث	الخردة	١١ - ١٩٧١
القاهرة	وزارة التربية	في المرعى	١٢ - ١٩٧٢
القاهرة	متحف الفن الحديث	ذوات القرون	١٣ - ١٩٧٢
القاهرة	د. محمد عمارة (عيادة)	العيون	١٤ - ١٩٧٢
القاهرة	كلية التربية الفنية	ورقة شجر	١٥ - ١٩٧٢
المعادي	د. فاطمة أبو نوارج	هندسة	١٦ - ١٩٧٣
القاهرة	وزارة التربية	تقارب	١٧ - ١٩٧٣
القاهرة	متحف الفن الحديث	تقابل	١٨ - ١٩٧٥
القاهرة	د. جمال البحيري (عيادة)	بسمة الطبيعة	١٩ - ١٩٨٠
القاهرة	محمد كامل صديق	النيل	٢٠ - ١٩٦٨



۳ - کروکی للأسماك



۴ - کروکی للأسماك

مقدمة الكتاب

أوصانى الأستاذ الراحل يوسف العفيفى بشيئين: الكتاب والصورة وكنت شاباً فى العشرينات ووصية أستاذ لتلميذه يكون لها عادة قوة تأثيرية خاصة، لأنها ضمناً تحمل أمله الذى أراد أن يحققه فى حياته العلمية، ولعله وجد أن الحياة أضيق من أن تتسع لتحقيق هذه الوصية، فأسر بها لتلميذه عله يواصل المسيرة ويحقق الذى لم تتح له الظروف الفرص لتحقيقه.

والواقع أننى منذ أن استمعت لوصيته أننى لم أنسها قط، بل إننى وجدت فيها مخططاً يبنى حياتى العلمية والفنية، ويعكس مقوماتها على تلاميذى. أما عن الكتاب، فنشرت أول كتيب عام ١٩٥٠ تحت مسمى «التجريد فى الفن» وكتب يوسف العفيفى مقدمته، ومنذ هذا الوقت وظهر لى كتب الواحد تلو الآخر عبر سنوات من الفكر وكشف الحقائق ومحاولة نقلها للآخرين، وأصبح ميدان التربية الفنية يزخر بما كتبت الذى قارب من أربعين مؤلفاً والتي انتشرت فى المكتبات وفى العالم العربى وبعضها وجدته فى مكتبات بعض الجامعات الأمريكية. معنى هذا أن وصية أستاذنا الأولى «الكتاب» أخذت طريقها إلى التحقيق وكان الله دائماً الموفق، حتى أن بعضها طبع عدة مرات وقرر فى بعض المعاهد وفى التدريب، وأحدها كتب بالإنجليزية لنقل الفكر المحلى للعالم الغربى.

الوصية الثانية «الصورة»، هل تحققت أيضاً أريد أن أترك للقارئ الكريم أن يصدر حكمه من خلال بعض الحقائق التى أسوقها فى هذا المقام. جاءتنى رسالة من الصديق حسان عطوان المذيع بإذاعة قطر يبلغنى فيها أنه يرغب فى أن يؤلف كتاباً عن أعمالى الفنية وأرسلت إليه مجموعة من الشرائح وبعض ما كتبه الصحف وغير ذلك من الوثائق ثم زارنى الصديق محمد أحمد المدنى الذى تربطنى به علاقات منذ أن كان طالباً بالمعهد العالى للتربية الفنية، والذى ما زال يعمل فى دولة قطر وحينما أطلعت على أعمالى الموجودة برسمى فى الدور الرابع بمنزلى اقترح فكرة وتحمس لها

لماذا لا أسجل أعمالي بالصور؟ وقد وافقته وتطوع لتصوير مجموعة أفلام ملونة لكل أعمالي الفنية التي أنجزت خلال نصف قرن تقريباً، وتم تصوير ٣٥٠ عملاً فنياً أنجزت عبر هذه السنوات.

العادة أن الفنان حينما يرسم يركز في الصورة التي ينجزها، وتأخذ طابعها واتجاهاتها من طبيعة الفترة التي ترسم فيها. لكن بعد تصوير هذا العدد الضخم من الصور، أصبحت هناك حاجة لنظرة مستحدثة حول تبويب هذه الصور وإيجاد المغازى الرابطة بين بعضها والبعض الآخر. وتبويب هذه الصور والربط بينها مسألة تختلف عن التركيز في إنجاز صورة واحدة في الوقت الواحد. إنها محاولة علمية لعرض إنجاز الفنان كمصور له شخصيته المميزة، وله عطاؤه، عبر نصف قرن من الزمان. لقد اقترح صديقي بعد أن توافرت صور لأعمالي أن أكتب كتاباً عن هذه الأعمال، وبدأت الفكرة تختمر في رأسي بين القبول والرفض والتردد، وكان التردد بسبب أن يتعرض الإنسان للكتابة عن نفسه، وهو أمر لم نعتده في مصر، لكن ظهرت كتابات لفنانين عالميين كتبوا فيها عن أنفسهم وعن الميثاق الذي يعتنقونه، من بين تلك الكتابات كتاب لسلفادور دالي (١٩٠٤ - ١٩٨٩) رائد السيريالية الذي كتبه بعنوان الحياة السرية لسلفادور دالي بقلم سلفادور دالي^(١)، وكتاب كتبه أميدو أوزنفانت بعنوان «أسس الفن الحديث»^(٢) يضع فيه بعض أعماله ويشرح عقيدته حول تيارات الفن الحديث، كما كتب لزلى موهولي ناجي وكان مديراً للبواهوس في شيكاغو كتاباً بعنوان «الرؤية المتحركة»^(٣) ضمنه فلسفة البواهوس وبعض إنتاجه، وكشفت خطابات فنسنت فان جوخ لأخيه تيو، كثيراً من أسرار العملية الإبداعية التي كان يعانيها، ودقائق بعض مواقف حياته الخاصة، التي استفيد منها في تفسير بعض أعماله^(٤) وكان أوجين ديلاكروا يصدر يومياته تحت اسم (Le Journal d'Eugène Delacrois) - وتقول زينب عبدالعزيز: «إن عبقرية ديلاكروا، الفنان المبدع والكاتب المبدع، تتجلى في مختلف الميادين وخاصة في مجال فن التصوير وفن الكتابة. وكأن ذلك تأكيد لفكرته القائلة بأن كل الفنون مترابطة ولا انفصال بينها»^(٥). من هذه الأمثلة قل التردد، وزادت العوامل الإيجابية التي تشجع في كتابة هذا الكتاب.

على أن القضية أثارت مشكلات : هل أكتب الكتاب من باب التسجيل البيوجرافى الكرونولوجى، أم من زاوية العرض الفلسفى؟ وهل أستطيع أن أكشف فى كتابتى عن ملامح شخصيتى وأعطيتها تفسيراً يساعد على رؤية الأعمال؟

ومن الغريب أنى تكشفت أن هناك فترات كنت أنتج ولست ملك نفسى وهى الفترات المدرسية فى الفنون التطبيقية وفى معهد التربية وفى دراسى بجامعة ولاية أوهايو بأمريكا، أى أن إنتاجى يحكمه إطار ثقافى تعليمى هو السائد فى هذه المؤسسات فى فترة تلمذتى. لكن بصيص النور بدأ يبرز حينما انتهى القيد المدرسى، وشعرت بحريتى فى البحث التشكيلى سواء وصلت فيه إلى مستوى مرموق أو مجرد إنجاز، فالتقويم عملية فى ذاتها معقدة ترتبط بشخصية الذى يقوم، ومدى سعة أفقه، وإطاره الثقافى الذى يحكم من خلاله، وقد بدأت رحلة إبداعى والمستوى العام السائد فى مصر يلفظ الفن الحديث ونظرياته، واستمررت إلى أن ظهر فى جمهور النقاد والمتذوقين من يستطيع تذوق الأعمال الفنية الحديثة ويدرك الحكمة من ورائها.

لكنى فى أثناء الكتابة التى كنت أراجعها مرات، كنت أسائل نفسى ما الذى سيستفيده القارئ من هذه النقطة أو تلك؟ والإجابة على هذا السؤال بين لى أنه لا بد من أن أصل ببعض هذه النقاط إلى مستوى التعميم، أى أنى أبدأ بالمشكلة كما صادفتها، وأبين كيف لاح الحل، ثم انطلق من ذلك إلى مستوى التعميم الذى استشهد فيه بمواقف لبعض الفنانين العالميين والذى يتحول الشرح فيه إلى مبدأ واضح نابع من الخبرة المباشرة وليس من نظرية مسبقة.

وحينما جمعت كل ما كتبت فى الصحف المصرية والقطرية واخترت نماذج من التعليقات الواردة فى دفاتر الزيارات لمعارضى الخاصة الفردية، تكشفت مرة أخرى أن الذين اهتموا بالكتابة يعرضون فكر الجمهور أحياناً المثقف وأحياناً المتعصب، وكان لا بد أن أنشر النصوص ثم أتولاها بالتحليل والشرح والتعليق لبيان الموقف السليم فى كل حالة فكأننى خرجت؛ بمادة علمية مستثارة من واقعنا الثقافى المصرى والغربى. وكنت ديمقراطياً فى رؤيتى وانتخاباتى للآراء التى علقت عليها، كان بعضها لأساتذة فى الفنون، أو لصحفيين، أو نقاد، أو سياسيين أو لمسؤولين فى الوزارة هنا

وهناك وكان البعض لطلبة ناشئين، أو معيدين، وتسألني أى الآراء أصوب أو أكثر تأثيراً؟ هذا سؤال صعب الإجابة عليه، ولكن يمكن القول بحذر أن رأى المؤثر قد يأتي من طالب ناشئ مثلاً يأتي من أخصائى مثقف، العبرة فى صدق التناول، وأن ما يقال فى إطار حاجة كل إلى الخبرة الجمالية، الطالب يريد القدوة من أستاذه، ويريد أن يلم بأسرار المهنة، والفنان المحترف ينظر نظرة موضوعية ويقارن ويحلل ويستنتج.

وعلى العموم يمكننى أن أقول بعد أن فرغت من الكتاب أنه تحول من خلال التأليف إلى دراسة علمية أمثلتها الإنتاج الفنى للمؤلف لكن كل هذه كانت وسائل لإدراك كنه العملية الإبداعية فى التصوير. ولذلك فإن «رحلة الإبداع» يمثل تجارب عملية لمحاولة الفهم التطبيقي والتعميم فى مجال الفن التشكيلي. والإنسان الفنان لا يحكم عليه من عمل واحد، بل من سلسلة أعماله، وإن كنت معه أو ضده فالرحلة تبين مدى الجدية التى أخذت بها تلك الأعمال الفنية، ومدى تطبيق الفهم الثقافى المتطور إلى أشكال وإلى رموز تعكس هذه الثقافة.

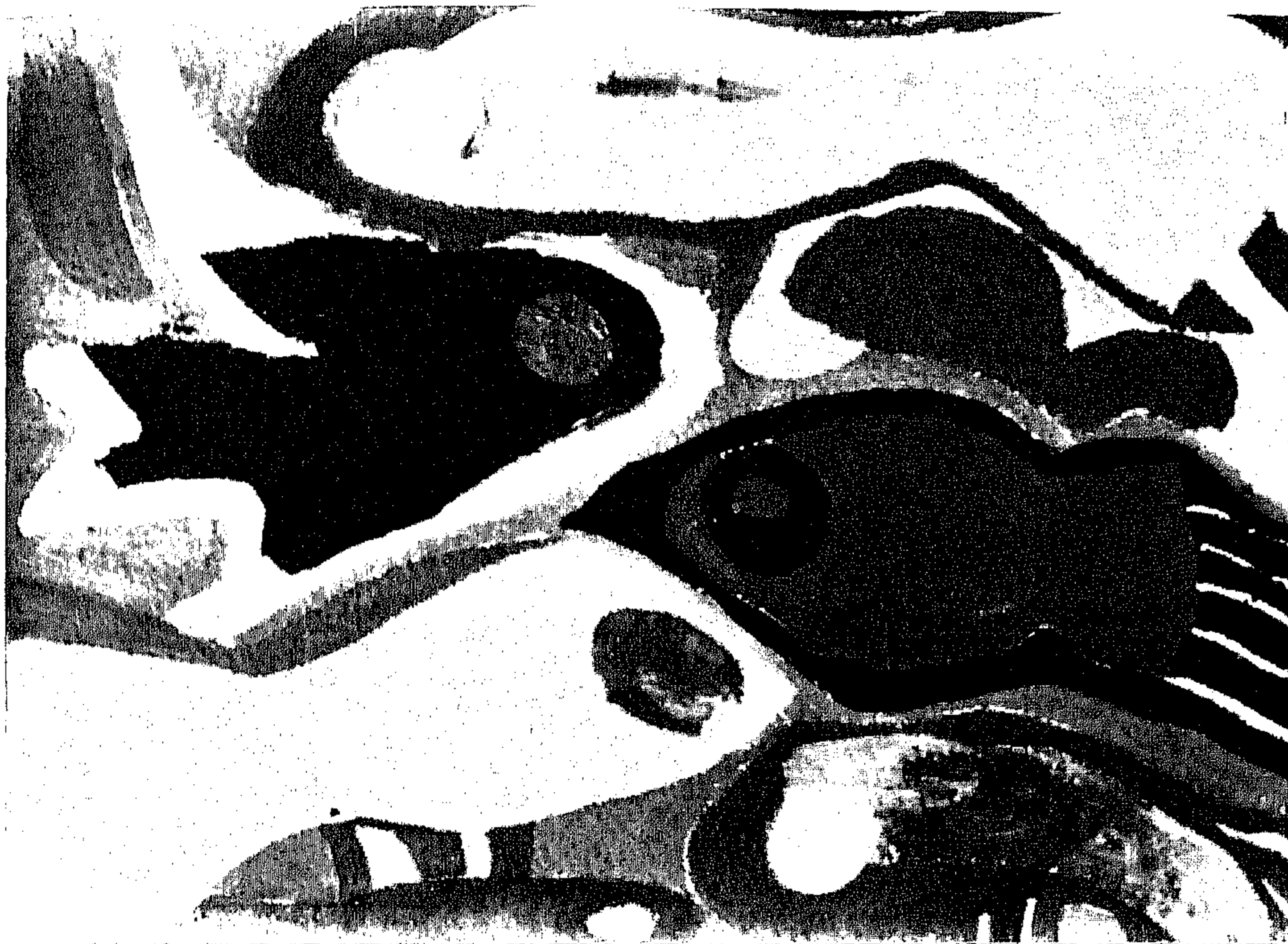
إن الكتاب محاولة على الطريق ولا يسعنى إلا أن أشكر من كانوا سبباً فى هذا النشاط حسان عطوان وهو يقطن على بعد آلاف الأميال ومحمد أحمد المدنى الذى له إيمانه الخاص وجديته فى عمله، وزوجتى التى تعد الغذاء الذى يتحول إلى أفكار وإلى نشاط. إلى هؤلاء وإلى كل من كتبوا وعلقوا وسجلوا للتاريخ آراءهم أقدم لهم خالص الود والعرفان، إذ لولا ما كتبوا وعلقوا ما كان هذا الحوار ممكناً. لعل يوسف العفيفى رحمه الله يجد أن وصيته الثانية «الصورة» قد تحققت بعد صياغة هذا الكتاب، وينام مرتاح البال أن وصيته وجهده مع تلاميذه لم تذهب عبثاً، فلولا المعية ما ظهر رجال كان لهم دورهم فى الفن التشكيلي وفى التربية الفنية وفى ختام هذه المقدمة أسأل الله دائماً التوفيق، فهو الهادى إلى حسن السبيل، بنوره نفكر، وبتوجيهه نصل، وبرعايته تتحول الأفكار إلى شىء ملموس يمكن إدراكه، إليك الحمد يا خالق السماء وواهب الإلهام والأفكار.

الهوامش :

- (١) Salvador Dali, *The Secret Life of Salvador Dali*, N.Y.: Dial Press, 1942.
 (٢) Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1952.
 (٣) L. Moholy – Nagy. *Vision in Motion*, Ghicago: Paul Theobold and Co., 1956.
 (٤) Mark Roskill, *The Letters of Van Yogh*, Lodon: William Collins Sons and Co., 1963.
 (٥) زينب عبدالعزيز، أوجين ديلاكروا من خلال يومياته، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١، ص ١٣.



٥ - تقابلات ٤٣×٣٣ سم زيتية ١٩٨٧



٦ - أساك متقابلة ٣٧×٢٨ سم زيتية ١٩٨٧

الفصل الأول

مدخل الفن

مقدمة: رحلة الإبداع هي المسافة التي يعبرها المبدع ليصل إلى نتيجته الإبداعية، والرحلة تعنى اتخاذ طريق للوصول إلى الهدف، ولذلك ليس أى طريق يتخذه الفنان موصلاً بالضرورة إلى الإبداع، إذ أن الفنان كثيراً ما يقع خديعة أفكار مسبقة قد تنحرف به في الطريق وتوصله إلى نتائج لا تتفق مع الإبداع، وفي هذه الحالة فإنه يخدع نفسه فمثلاً هل الحقيقة الفنية في الشيء أم في الذات؟ إذا أخذ الفنان الرأي أنها في الشيء ستكون رحلته الفنية محاكاة هذا الشيء لكن المحاكاة في ذاتها لا تكشف عن كنه الأشياء، وإنما تنتهى بصورة فوتوغرافية للشيء المنقول، وإذا أخذ الفنان مبدأ أن الحقيقة الفنية في الذات معنى ذلك أنه سيبلغى العالم الموضوعى وسيهتم فقط بمكوناته الداخلية وحينئذ قد لا يصل إلى حقيقة عامة مشتركة يعيشها معظم الناس ويتذوقونها وتصبح تعبيراته شخصية لا يستطيع أن يترجمها غيره.

أين الحقيقة: لو أخذنا بفكرة بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) أن الحقيقة الفنية هي في العمل الفني ذاته أى أن مرجعها ليس في الشيء وحده ولا في الذات وحدها. الحقيقة الفنية في العمل الفني ذاته ولا بد حينئذ أن تتخذ الرحلة مسارها نحو إبراز الفكرة من خلال العمل الفني. وما هو مصدر هذه الفكرة؟ وهل هي معروفة من قبل؟ أم تولد فجأة وبلا مقدمات وعندما تولد هل يكون لها صلة بسائر ما أنتجه الفنان من قبل؟ أم أن الفكرة تأتي من مصادر لا حدود لها، وهي ليست نفس الفكرة أى لا تتكرر، ولا تظهر مطابقة لسائر الأفكار التي ظهرت من قبل. وهي من صميم خواص الأصالة حيث أنها لا تظهر عند فنان آخر بنفس الملابس إذ لو ظهرت بهذا الشكل لفقدت قيمتها كفكرة أصيلة أو على الأقل لنقصت قيمتها.

محمل الأفكار: لقد جاءت إلى الفنان خلال حياته الفنية أفكار متعددة ولكنها لم تكن ذات قيمة واحدة، فبعض الأفكار يتأرجح بين الاعتقاد في أن الحقيقة الفنية في الشيء والبعض الآخر يقع في الاعتقاد بأن الحقيقة الفنية في الذات، كانت حصيلة الأفكار الأولى مجموعة من المناظر الطبيعية نلمح من خلالها المراكب، الشجر، النيل، الساقية، الشارع المجاور، المشتل، الحديقة، أى أفكار تتعلق بوصف البيئة الطبيعية المجاورة: في المدينة، وفي الريف، وبجوار شاطئ البحر أو النيل. هي أفكار تسجل الموضوع.

أما الأفكار الأخرى فكانت محاولات ذاتية لا ارتباط لها بواقع معين، انتهت بصيغ تجريدية، وإن كان بعضها يحمل معانى رمزية وليدة الممارسة. الأفكار الأولى كان لها مسرح واقعي، والأفكار الأخرى كان مسرحها رمزياً بعضه وليد الساعة وله صيغ هندسية.

وستظل المشكلة أى من هذه الأفكار أوصلنا لأعمال فنية أصيلة؟ قال النقد الفني رأيه وكلمته فزكى عينات من الصور هنا وهناك واعتراض على عينات من هنا وهناك، ويدور الاعتراض حول قلة الدراما في التعبير وانتحائه منحى زخرفياً وأن المساحات مسطحة وبلون واحد بلا تفاصيل ولا تحمل خصائص دسمة مما توصف به السطوح في الطبيعة. والنقد على هذا النحو ينحو منحى وصفياً أى يحمل تعصباً في اتجاه الأفكار من النوع الأول وهو يعتقد أن الفن هو الطبيعة.

الشكل والمضمون: الصراع في النقد هو في الخلط بين الشكل والمضمون فمن الممكن أن يستوفي الشكل ولا يحقق فناً والفن يقع فيما نسميه المضمون لكن المضمون يحتاج إلى شكل ليبرزه فالمضمون بلا شكل معناه ميوعة في الفكر والشكل بلا مضمون معناه العناية بالسطح وإهمال الجوهر، ولذلك لابد من امتزاج وتزاوج بين الشكل والمضمون وعلى أساس هذا المبدأ نبعت أفكار من نوع آخر، أفكار تبحث عن التكامل.

فالفكرة التي تشغل الفنان هي في تكامل الشكل مع الأرضية، هي في الصياغة الموحدة التي تربط الأمامية بالخلفية وتنتهي بمغزى تعبيرى مؤثر، فالفنان مشغول

بإبراز صورة تعبيرية عن الديك، فالشكل هنا هو الديك، أما المضمون فيتعلق باندفاعية الديك، وبألوان ريشه وعرفه، والإيقاعات المتتابة لاتجاهات الريش وتكراره، والديك فكرة رمزية توحى باليقظة، وتوحى بالسيطرة، وبالشاعرية، وهو من الطيور المميزة بصدايحها وقت الفجر وامتلاء ريشها بالألوان المثيرة، وبتنوع الريش في قصره وامتداده وبألوانه البنية والزرقاء والمصفرة، ولكي تبرز هذه الخصائص لابد من تقنية مميزة تيسر إبراز المضمون.

تقنية لإبراز المضمون: وحينما جمع الفنان سائر الصور التي أنتجها في حقبات متفرقة عن الديك وجد أنها مرت بتقنيات متعددة، كل تقنية تخدم التعبير في صورة معينة، أى أن عملية تقنين تقنية واحدة لا تتناسب مع إبداع أفكار جديدة، إذ كل فكرة ولها متطلباتها من التقنية، فالديك رقم (١) واشترك به الفنان في معرض جمال عبدالناصر ١٩٧٢^(١) رقم ٨٧ تحت مسمى «اليقظة» (صورة زيتية مقاس ١٠٨×٧٨ سم) عبارة عن ديك يصيح فاتحاً منقاره ورأسه متجهة إلى أعلى وجسمه وذيله معالج بطريق الشرطان المشرحة وهو في شكل أقرب للرمزية التي تستكمل بالأرضية التي فيها مآذن وقمر وكلها إشارات للفجر حيث يتيقظ المسلم ليصلى على أذان الفجر الذى يصاحب في الريف بصياح الديوك وتقف قدما الديك على أرضية مبلطة ببلاط مربعات هو أيضاً رمز للسطوح أى سطوح المنزل. ومناسبة العرض مرتبطة بثورة ٢٣ يولييه ١٩٥٢، التي كانت رمزاً لليقظة.

وفىما بعد ظهرت سلسلة أخرى من الديوك واحدة منها اسمها «التيقظ» مقاس ٦٢×٤٧ سم زيتية انتجت سنة ١٩٧٧ وعرضت في المعرض الخامس للفنان بفندق الخليج بالدوحة/قطر عام ١٩٨٤^(٢)، وهنا المقاس أصغر من اللوحة السابقة وتصغير المقاس يجعل الفنان يركز على كثير من التفاصيل، ويحبك التكوين، والعلاقات اللونية، والصورة بها ديك يملأ الفراغ الأمامى وخلفه ديك أصغر في الأرضية، كما تظهر وجه فتاح تطل من نافذة وهناك أضواء مسلطة باللون الأصفر والكريم والبرتقالى على مجموعة من الحمام المنتشر في أمامية الصورة وفي خلفيتها، وحينما نسأل عن التقنية هنا نجد أن الخيال السريالى كان أساساً في صياغتها فالصورة أشبه بالحلم لا تلتزم بمسرح فتوغرافى وإنما بتجميع رموز من اللاشعور وتنظيمها

لتعبر عن الفكرة، ويلاحظ أن استخدام سكينه البالته بدلاً من الفرشة كان ظاهرًا في جسم الديك الكبير أما الحمام الذى يمثل وحدات صغيرة الحجم نسبيًا فعولج بالفرشة مباشرة. والمعنى فى مجموعه شاعرى حيث أن يحمل الرموز يولد هذا الإحساس وجه الفتاة ذات الشعر الطويل المسترسل، والحمام الذى يضيف حركة وحيوية وسلامًا حول وجه الفتاة والديكين.

وعادت الفكرة وظهرت فى لوحة ثالثة تحت مسمى «حلم» فى ١٩٧٧/٥/١٩ مقاس ٦٢×٤٧ سم وعولجت بالسكين والفرشة والصورة بالطول وبها ديكان القريب هذه المرة هو الصغير والخلفى هو الكبير ويلوح وجه الفتاة من خلف الديك الكبير ويتحول شعرها إلى دورانات تحمل رموز الموسيقى أما الحمام ولونه أصفر ليمونى فيتجمع حول رقبة الفتاة وأمام رأس الديك الكبير وفى أمامية الصورة، وما زالت التقنية سريالية حيث يتم تجميع الرموز لا شعوريًا وبمسرح من نسج الخيال والصورة تحمل غمط الفنان فى التعبير.

وعادت الفكرة وظهرت فى ١٩٧٧/١٠/١٥ فى صورة عنوانها «البحث عنها» مقاس ٦٢×٤٧ سم زيتية واستخدمت السكين والفرشة فى بنائها التعبيرية والتغير الذى حدث هنا فى زهو ألوان الديك الحمراء وحركته المميزة وبروز وجه الفتاة من الأمام من جسم الديك وذيله بينما يكمل الصورة من كل جانب حمام فى حركات واتجاهات مختلفة، والتقنية سريالية حيث الخيال، كما أنها مليئة بالألوان والحركة أما وجه الفتاة هنا فيمثل المحبوبة الخيالية الأشبه بالقرين، فالديك يرمز للذكورة ووجه الفتاة للأنوثة فيكمل أحدهما الآخر، أما الحمام فكأنه يزغرد لهذا اللقاء الخيالى.

وفى ١٩٧٧/١٠/٢٠ لاحت صورة جديدة بعنوان «ذات الوجه الأزرق»، مقاس ٦٢×٤٧ سم استخدمت فيها السكين والفرشاة لعلاج الألوان الزيتية. أما من ناحية التركيب فوجه الفتاة الأزرق احتل الجانب الأمامى للصورة وظهر الديك برأسه وعرفه فى الخلفية هو الحمام الذى جاء من كل اتجاه ليغنى فى هذا اللقاء السريالى فى الصورة وكأن بروز وجه الفتاة بهذا الحجم إشارة إلى أن الأمل والحلم يتحقق تدريجيًا بشكل أقوى مما سبق. كما أن العلاج اللونى مثير حيث أنه لم

يدخله القواعد الأكاديمية فالأزرق الذى يشكل وجه الفتاة فى الأمام يتكامل مع نغمات الضوء الذى يمثّلها الحمام فى الخلف والذى عولج بالألوان الصفراء والحمراء، وعمليات التنظيم أشبه بالموسيقى فى التكرار والترديد والإيقاع والتوافق.

إننى أعتز بهذه الصور لأنها مثل بيوت الشعر ولكن مصورة فلا بد لكى تتذوقها أن تعيش معها معانيها التى حققتها ولا تربطها بالواقعية الطبيعية. وكان من الممكن أن يستمر حماسى لموضوع الديك فترة أطول ولا أدري ما السبب فى تركه جانباً ومعالجة موضوعات أخرى، هل لأن ظروف البيئة تؤثر على اختيارات الفنان؟ بعض الفنانين أمضى حياته أو معظمها وهو يعالج موضوعاً واحداً بشتى الأشكال والألوان، خذ مثلاً: أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) أمضى عمره فى تصوير الوجوه البشرية والنساء العاريات، ومارينو مارينى (١٩٠١ - ١٩٨٠) أمضى معظم حياته وهو يعالج موضوع الخيل تصويراً ونحتاً، وادجار ديكا (١٨٣٤ - ١٩١٧) أمضى جزءاً كبيراً من حياته يصور راقصات الباليه وبول جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) اهتم فى عدد كبير من صوره بالتهنيتات، وجوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) فى إرهابات رمزية تعتمد على بنات أفكاره، فكأن الموضوع الواحد قد يستغرق الحياة الكلية لفنان وفى هذه الحالة فإن الموضوع يتجدد وله إمكانات النمو والإطراد والاتساع، وهناك نفر آخر من الفنانين الذين لا يستقرون على موضوع واحد، بل ينتقلون من موضوع إلى موضوع، وهذا الانتقال لا يعنى فقدان شخصية الفنان مع تغير الموضوع، فالموضوع بمثابة حلة متغيرة أما الجسم الأصيل فموجود وله دلالاته. إن بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) لم يستقر على موضوع واحد بل انجذب للعديد من الموضوعات وبمختلف الأساليب والخامات عبر عن الديك رسماً ونحتاً، وعن البشر، والثور، والحصان، والعنزة، وغير ذلك وقد يكون قد مكث فى بعض موضوعاته مدداً مختلفة، لكنه لم يلبث أن انتقل إلى موضوعات جديدة. وبول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) تناول موضوعات عدة: امرأة ودوارق، ورأس مستدير، ورسم جذور الأراجوز، والبلياتشو، وقناع لإمرأة، وأشخاص فى الحديقة ولذلك فإن انتقاله من موضوع إلى موضوع يجعل موضوعاته الجديدة غير متوقعة وهكذا الحال بين الفنانين الذين يتمسكون بموضوع واحد والذين يخوضون التجربة فى موضوعات متنوعة ومتجددة.

والفنان يجمع بين الخاصتين : يعالج موضوعات متفرقة لكنه يركز في الموضوع الواحد لفترة طويلة حتى يستخرج منه كنهه. ولذلك عاد موضوع الديك وظهر من جديد بعد أن عالج الفنان مجموعة من الموضوعات المتفرقة. لم يكن ظهوره شبيهاً بالصياغات التي ظهرت له في الصور الأربع سالفة الذكر. وإنما بصورة متغيرة، والصورة الجديدة لها قصة. كنا نؤلف كتابين للفن لرياض الأطفال، وكان من بين الصور الملونة صور للديك باعتباره أحد الدواجن المنتشرة في البيئة الريفية وعلى سطوح بعض المنازل. وحول بعض المقاهي المنتشرة في ضواحي القاهرة. وقد مرت فترة تجاوزت العشر سنوات (١٩٧٧-١٩٨٩) التي عاود الديك الظهور فيها وجذب خيال الفنان لمعالجته معالجة تعبيرية. والمثير في الديك العرف الأحمر والبلح الأحمر المدلى من تحت المنقار، كما أن علاج الديك كان بالاهتمام بالجانب التعبيري في الشكل واللون والتقنية المناسبة وأول صورة سميت الديك رقم (١) مقاس ١١٥×٩٠ سم وعرضت في المعرض، لعام ١٩٨٨ وانبثقت منها صور أخرى بنفس المقاس رقم (٢)، (٣)، (٤)، (٥) وما زال البحث جارياً في عام ١٩٨٩ لإبداع تعبيرات مميزة للديك. وقد وصلت عدد الصور التي ابدعت عن الديك حتى كتابة هذه السطور ١٩ لوحة مقاسات مختلفة وما زال العمل جارياً لإنتاج المزيد.

ما الفرق الذي طرأ على ديك ١٩٨٨ ولم يكن متوافراً في ديوك ١٩٦٧، ١٩٧٧، العناية بعجينة التصوير ودسامتها، فقد برز اللون الأحمر بوهجه وتنوعاته في العرف والبلح المدلى من تحت المنقار وظهر وميض ضوئي داخل الأحمر بأحمر أفتح يجعل التعبير أكثر قوة، وشكلت الأرضية باللون الأزرق الذي يتخلله وميض من الأخضر. كانت الصورة بالطول والثانية بالعرض حيث يحتل العرف فراغاً أكبر، أما الثالثة فظهرت بالعرض وتجلى فيها مزيد من التفاصيل وفي اللوحة رقم (٤) اختفى المظهر الطبيعي بدرجة كبيرة وحل محله علاج تجريدي لكيان الديك. كانت اللوحة بالعرض. مجموعة الألوان كما هي الأحمر ودرجاته في الشكل، والأزرق وإيقاعاته المخضرة في الأرضية، والشكل احتوى على تقسيمات مفصلة بعضها دائري قوسي والبعض الآخر أشكال هندسية تتمشى مع دوران الجسم والريش، وازداد التجريد في اللوحة رقم (٥) حيث انتهت بشكل رمزي تحتل العين البؤرة

الوسطى والمنقار الأصفر الكيان الجانبي، والزيادات المستخرجة من الرأس هي من وحى بعض تفاصيل الديك الأصلية.

عند هذه اللحظة بدأ الفنان يقلب مراجعه ليستعرض تعبيرات الديك عند بعض الفنانين، وفي الفنون الحديثة والقديمة، وأخذ يعد دراسات خطية لصياغات مختلفة انبثق منها عدد من اللوحات أقرب إلى التجريد والرمزية منها إلى تقليد الواقع البصرى، وكانت هذه اللوحات ذات مقاسات متنوعة بعضها أقرب إلى المربع أو المستطيل، وبعضها عولج بالطول أو بالعرض وببالتة لونية قوامها الأحمر والأصفر في صياغات الأشكال، والأزرق والأخضر في الأرضيات.

الصورة رقم (٦) مربعة مقاس ٦١×٦١ سم وبالألوان الزيتية كلها مؤسسة على إيقاعات دائرية قوسية لم يعد يرى فيها الديك بمعناه البصرى، واللوحة رقم (٧) مستطيلة مقاس ٣٩×٣٢ سم جمعت بين الاتجاهات القوسية والهندسية، والصورة رقم (٨) ٣٧×٣٠ سم أقرب إلى الرمز وظهر الأزرق قائماً في رقبة الديك والصورة رقم (٩) مربعة مقاس ٩٣×٩٣ سم وهى جسم مسطح أقرب إلى التجريد وملء بالملامس بينما الأرضية بنغميات زرقاء وخضراء تخدم في اتجاهاتها الشكل المرسوم. هذه المجموعة من الصور كلها زيتية وانجزت خلال عام ١٩٨٩ وتبين مدى العطاء المستمد من موضوع واحد حينما يعيش معه الفنان ويسترسل.

وهناك مجموعة متنوعة الأشكال والأحجام تقع بين الأرقام من (١١) حتى (١٥) يبرز الشكل برمزيته أحياناً ويكاد يختفى أحياناً أخرى. فالشكل (١١) مربع مقاس ٩١×٩١ سم وهو عبارة عن شكل دائرى تقريباً تتخلله فتحات زرقاء بلون الأرضية بينما تكسو السطح ملامس قوسية متقاطعة ودائرية.

والصورة (١٢) بعنوان شاعرية مقاس ٣٦×٢٩ سم لا تلمح من خلالها شكل الديك وإنما مجموعة من الأشكال تحوى فراغات والتركيب رمزى والصورة (١٣) ٩٠×٦٦ سم يعود شكل الديك للبروز ولكن بطريقة تحريفية تؤكد العرف والعين والمنقار والريش الذى ظهر بأشكال بيضاوية ودائرية. والصورة (١٤) اندفاعاً مقاس ٥١×٥٠ سم عبارة عن حركة قوية فى اتجاه اليمين وعولج الريش بشكل

شرطان. والصورة (١٥) انطلاقة يعود شكل الديك للظهور ولكن بطريقة تحريفية تعبيرية تبين العرف والمنقار والعين والريش التي تتجه كلها ناحية اليمين العلوى. كل هذه الصور من نتاج ١٩٨٩ وبالألوان الزيتية، ومعالجة بالأسلوب التلقائي الحديث الذى يتحرر من التقليد الحرفى للطبيعة ويغوص فى إبراز الجانب التعبيرى.

لقد غادر الفنان القاهرة فى شهر يولييه ١٩٨٩ لتمضية بضعة أيام فى رأس البر بعيداً عن مرسمه فى القاهرة، وكان معه قلم أسود وبضعة أوراق بيضاء. ولم يخل ذهنه من تذكر شكل الديك، وقد قام بمجموعة من الكروكيات تظهر بعض خصائص الديك كأشكال مندفعة ذات صدر يتصدر ورقاب تتقوس وتطول، وعندما عاد إلى القاهرة لصق تلك الكروكيات فوق لوحة كرتون يستطيع بالمقارنة أن يدرك أى الأشكال أكثر تعبيرية من الأشكال الأخرى. ولم ترسم هذه الكروكيات من الطبيعة وإنما من خيال الفنان حيث كان متحرراً من التسجيل الحرفى وبعده عن التعبير.

كان المسيطر على الفنان تنظيم تجربة التعبير بطريقة علمية تكون السيطرة فيها على مساحة محددة لا تتغير ولذلك قام بتكليف نجار بتفصيل ١٠ شاسيهات الواحد مقاسه ٧٠ × ٧٠ سم وكسى بالقماش البفتة أو الدمور، ثم طلى بالبلاستيك الأبيض وجهين. أصبح لدينا الآن أساس عشر لوحات موحدة المقاسات. كيف يتم التعبير؟

التعميم اللونى يحمل قانوناً فى ذاته، وليس لهذا علاقة بالجسم المرئى، قد يدركه الفنان فى المرئيات، ولكن لا يحدث هذا إلا بعد خوض تجارب أساسها التعميم اللونى، وظهر هذا التعميم جلياً فى لوحات الطبيعة الصامتة - الفترة التكعيبية لكل من بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) وجورج براك (١٨٨٢-١٩٦٣) فاللون الأبيض أو الفاتح صورته براك وهو يخترق الأطباق والسكين، أى رآه مجملاً فى لوحته المسماة: «طبيعة صامتة»، هل كان ينقل هذا الإحساس بالتعميم من الطبيعة مباشرة؟ أم أنه كان يصممه فى أثناء التنفيذ؟ الواقع إنه نوع من السيطرة على لغة التشكيل فيظهر الفاتح مجملاً والقاتم مجملاً والألوان بين هذا وذاك فى أوضاع تخدم كل من إجمالات الفاتح والقاتم. هذا نوع من بلاغة الأداء كان يغيب عن الفنانين الذين يهتمون بالنظرة الحرفية لتقليد الطبيعة. كان علىّ إذاً أن أخترع طريقة

تساعدنى على تحقيق هذا التعميم اللونى. والطريقة أخذت رحلة طويلة منذ أن كنت أعمل بمكة المكرمة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٠ حتى الآن. فبعد انتهاء العمل فى صورة معينة يتبقى ألوان مختلفة على البالطة، فكان الفنان يستخدمها كطلاء فوق اللوحات البيضاء الجديدة المعدة للعمل وكان وضع مساحات الألوان يتم بطريقة عارضة وكشرطان متلاصقة هنا وهناك، وبعد ذلك يتم رسم اللوحة الجديدة فوق هذه الأرضية المعدة مصادفة، ويصير تكييف اللون يتمشى مع الأشكال عند إخراج اللوحة، والسؤال هنا هل كان يتحقق التعميم اللونى؟ لم يكن ليتحقق بالقدر الذى نبيهه الآن، كل ما هنالك أن هناك تنظيم يحدث بين الأصفر الذى كسى السيارة والأصفر الذى وجد فى الأرضية، فاللون فى مجموعه حقق تداخلاً حتى أن بعض الأشكال وأرضياتها كانت تظهر خضراء وبعضها الآخر صفراء أو زرقاء أو حمراء ووصلت هذه الطريقة إلى ذروتها فى اللوحة المسماة «السوق الصغير» مقاس ٧٨×٦١ سم والتي أنتجت عام ١٩٧٩ وبدرجة متفاوتة فى اللوحات الأخرى المسماة «وسط المدينة» مقاس ٦٢×٤٧ سم ولوحات «على الناصية» من ١-٦ مقاس ٦٢×٤٧ سم.

الفكرة الجديدة هى كساء الأرضية عمداً بألوان صفراء أو حمراء أو زرقاء بحيث أن هذا الكساء لا يتم صدفة ولكن ينظم بطريقة إيقاعية تساعد على تكامل الصورة عند تحقيق الشكل وحينئذ يظهر التعميم اللونى. وقد بدأت بلوحتين من العشرة على سبيل التجريب وبعد أن انتهيت من أرضية كل منها باستخدام خرقة من القماش مبللة باللون، عدت ورسمت فوق هذه الألوان إحدى الكروكيات التى أعدتها فى رأس البر مع التكييف وبعد ذلك تم حالياً إخراج الألوان، بمعنى يتم تحقيق التنظيم اللونى لكل صورة، شكلاً وأرضية، يتناغمان، ويكمل أحدهما الآخر ويؤكد لبرز المخلوق الجديد تدريجياً. وحينما يلوح المخلوق الجديد (الإبداع) فإنه لا يقارن بأصله فى الطبيعة، فأصله شكل انصهر فى تجربة الرؤية الجديدة للفنان، أى أن أصله متخيل وليس واقعياً، وإن كان يحمل إشارات من هنا وهناك للملامح الطبيعية كنوع من مساعدة الرائي على الرؤية الفنية، وليست الرؤية المعتادة المعوقة للإدراك الفنى.

عمق التجربة: ومن قضايا النقد الفني الحكم على جودة العمل الفني أو عمقه، وهذه مسائل نسبية متوقفة على سعة إدراك الناقد، ومدى حساسيته الفنية، وإلمامه بالماضى الفني. أى أن عمق التجربة مفروض أن تمتد جذورها إلى النماذج الناجحة من التراث الفني، تلك النماذج التى أثبتت وجودها عبر العصور، وليس من المتوقع أن تكون تجربة الحاضر شبيهة بتجربة الماضى وإلا كان معنى ذلك انعدام التطور والمشى «مهلك سر». لكن ما الذى يوجد فى الماضى ويظل له بريق فى الحاضر، هل هو عمق العلاقات التشكيلية، هل هو الموضوع، هل هو المضمون؟ العلاقات التشكيلية حينما تكون محكمة يمتد إشعاعها عبر قرون من الزمان، لكن تلك العلاقات يحكمها مضمون وليد العصر، وكل عصر له سماته ورسالته وإيمانه، ومنهج تعبيره ولذلك فإن تلك العلاقات حينما تكون محكمة، يكون ذلك فى إطار، وإذا تغير الإطار لم تعد تلك العلاقات بالإحكام الذى نتوقعه؟ أولم تعد وظيفتها وأحكامها متناسبين مع الإطار الجديد، فقينس بالمثالية الإغريقية بنسبها الجمالية متناسبة مع هذه المثالية، لكن نوع العلاقات التى تحكمها لا تتفق مع مثالية القرن العشرين ومنهجه الإبداعى، ولذلك فإن تجربة الحاضر الفنية لا تتطابق مع تجربة الماضى لإختلاف الظروف، ولذلك حينما يطل الناقد على الإنتاج الفنى المعاصر الذى يعتمد عليه فى وزن الحاضر فإنه يختار من الماضى التجارب المواكبة للحاضر، ولذلك فإن الفن النجرو والفن الشعبى وفن الأركيك الإغريقى وفن ما قبل الأسرات تحمل سمات قريبة من الحاضر ومن القرن العشرين أقرب من الفن الإغريقى وعصر النهضة وفن الباروك حتى القرن التاسع عشر.

وحينما نتذكر مارسل دوشامب (١٨٨٧-١٩٦٨) كيف وضع شارباً لموناليزا نعرف أنه حاول بوضعه هذا أن يحظم القاعدة الكلاسيكية للفن ويلفت النظر إلى قواعد مغايرة وليدة القرن العشرين، ولذلك فإن عمق التجربة المشار إليه يتحقق بعقلية القرن العشرين والذى نحاول أن نلخص مبادئه فى الأحكام الآتية:

- ١ - أن التعبير الفنى يستند إلى إحكام التصميم.
- ٢ - أن التعبير الفنى يتميز بنساعة اللون وتوافقه.
- ٣ - أن التعبير الفنى قد لا يحمل مضامين واضحة وإنما يكفى فيه الرمز والإشارة.
- ٤ - أن التعبير الفنى يستند إلى مفاهيم رمزية أكثر من استناده إلى مدركات بصرية.

- ٥ - أن المادة المؤثرة في التعبير ليست الموضوع بل إحكام الصياغة.
- ٦ - أن مادة التعبير ودسامة سطوحه وتنوعها من العوامل المؤثرة في الإحساس.
- ٧ - يعوق المظهر البصرى أحياناً الرؤية الفنية فيخدع الرائي بالموضوع بدل المضمون.
- ٨ - أن العمل الفني ولادة مميزة لا تقارن بأى عمل فنى آخر ولا بالطبيعة.
- ٩ - إن نجاح العمل الفني يقع فيما يحمله من طراز فردى أى من شخصية مميزة.
- ١٠ - أن العمل الفني كل لا يتجزأ وتندمج عناصره فى وحدة وفى وثام.
- ١١ - أن العمل الفني لفنان مرموق هو جزء من رحلة طويلة مرتبطة ودليل من دلالتها.
- ١٢ - أن العمل الفني يحمل نبض العصر ومقوماته الذاتية.
- ١٣ - أن العمل الفني ينتج مرة واحدة ولا يتكرر وليس له شبيه.
- ١٤ - أن العمل الفن لا يقلد ويحمل بصمة صاحبه.
- ١٥ - العمل الفني جملة مفيدة، ويمثل رأياً واكتشافاً وملاحظة غير عادية.

ومما سبق نتبين أن رحلة الإبداع عميقة ومتشعبة ولها وحدتها حيث أن الشكل والمضمون (Form & Content) يمثلان شيئاً واحداً ولا ينفصل أحدهما عن الآخر، ثم إن هناك ثمة ترابط بين الكل والأجزاء، بحيث أن السياق يجمع التفاصيل كلها نحو هدف واحد، ولا يسهل فصل أى جزء عن بقية الأجزاء، فالصياغة تفرض ملابساتها وطابعها على كل التفاصيل الداخلة فى تركيبها. والصياغة انعكاس لشخصية الفنان، فكل معانى: الرقة، والشاعرية، والخيال، والإيحاءات المختلفة كلها مرتبطة بشخصية الفنان وبسحنته.

الهوامش:

- (١) اللوحة منشورة فى كتالوج المعرض: معرض جمال عبدالناصر، اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي العربى، أمانة الشؤون الدينية والثقافية والإعلام، شعبة الثقافة، ١٩٧٢ ص ٨٧.
- (٢) الصورة منشورة بالألوان فى كتالوج معرض الفنان الدكتور محمود البسيونى الذى نظمتها الجمعية القطرية للفنون التشكيلية فندق الخليج، الدوحة، ابريل ١٩٨٤ - رقم الإيداع بدار الكتب القطرية ٣٥ لسنة ١٩٨٤.



٧ - السّمك الرّاقص
١٧٧×٩٢ سم زيتية ١٩٨٧



٨ - في القاع
١٠٢×٧٢ سم زيتية ١٩٨٧

الفصل الثاني

موضوعات الفن

مقدمة: لم يكن هناك موضوع واحد يشغل الفنان، ففي الفترة من الأربعينات إلى الثمانينات كانت الموضوعات متنوعة ومتجددة. طبعاً كانت نقطة البداية كانت الاهتمام بالطبيعة حيث كنت ترى الفنان وهو يرسم الشجر في بيئة الأورمان حيث يوجد معهد التربية وكان يحتل حديقة واسعة مليئة بالأشجار المميزة. وكان الفنان يجلس بحامله ولوحته أمام شجرة ضخمة يحاول أن يستوعب معانيها ويعبر عنها بالألوان المائية التي تمثل الخامة المدرسية السائدة في هذا الوقت. وتوسعت فكرة الطبيعة لرسم الشوارع ورسم منظر لعشش رأس البر، وكان اللون يزداد نصاعة تدريجياً. ثم بدأت الموضوعات التي تدخل فيها الصياغة ويتناولها الخيال، وتؤكد فيها الرمزية، مثل موضوع الديك الذي تناولناه بالشرح والتعليق في الفصل الأول.

الديك: ولم يكن الديك مقصوداً في ذاته، وإنما دخل في رمزية تتجه إلى التعبيرية فيها التيقظ واليقظة والحلم والبحث عنها وذات الوجه الأزرق ثم تشكيلات من الديك تقع في الصور من (١) حتى (١١) وكلها زيتية استغرقت فترة حضانة وقعت في الفترة من ١٩٦٧، وغابت ثم ظهرت في ١٩٧٧ ثم غابت وأعدت الظهور في ١٩٨٨، ١٩٨٩.

ولوحات الديك تحتاج إلى تأمل حيث الريش والذيل والعين المستديرة والعرف والمنقار والأرجل. وحينما كان الفنان يرسم كروكياته للديك في رأس البر كان يتخذ منهجاً قريباً من الروح التي اتخذها الفن الشعبي، ومن المنهج الذي اتخذه بابلو بيكاسو وبخاصة عند رسمه ونحته للديك وكذلك من المنهج الاسلامي في رمزيته. وسنتناول فيما يلي موضوعات أخرى شغلت الفنان وتركت بصمتها في انتاجه الفني.

الأسماك: أما الموضوع الثانى الذى عالجه الفنان قبل الديك هو موضوع الأسماك وهذا الموضوع بدأ الاهتمام به فى فترة الدوحة حينما كان الفنان يأخذ تلميذاته إلى متحف قطر الوطنى حيث يوجد «اكواريم» معرض الاحياء المائية^(١) أى معرض حى لكل أنواع السمك المتوافرة فى بيئة قطر، وكل نوع من السمك يسبح فى الماء فى غرفة لها واجهة زجاجية ويمكن من خلالها تأمل حركاته الرشيقة وإيقاعاته الانسيابية واهتزازات زعانفه وذيله. رسم الفنان فى حينه كروكيات لاندفاعات السمك بالأقلام الفلوماستر السوداء والحمراء وكان ذلك من الاكواريم ووضع هذه الكروكيات فى دفتر بورق نايلون شفاف وهى محفوظة حتى الآن زهاء خمس سنوات، ولعلها مخزنة فى اللاشعور وفى عام ١٩٨٧ كان الفنان يمضى بعض الوقت فى نادى اليخت أمام النيل بالمعادي، ولفت نظره المراكب الشراعية وجره ذلك إلى تذكر السمك، فبدأ ينتج كروكيات عن الزوارق والسمك ثم عن السمك وحده وانتهت التجربة بانجاز ١٧ لوحة زيتية عن موضوع السمك.

فلوحة السمك الراقص ١١٧×٩٢ سم عرضت فى المعرض العام لسنة ١٩٨٧ وهى عبارة عن أنواع من الأسماك الملونة ذات الاتجاهات القوسية ومجموعات صغيرة من الأسماك الصغيرة تتجه اتجاهات مختلفة ولكن فى مجاميع تكمل إيقاعات الأسماك الكبيرة.. فالحركة القوسية أساس النظام، والأقواس يكمل بعضها البعض فتخضع كل الحركات إلى كيان المستطيل، وهناك لوحة مخلوقات البحر ١٠٢×٧٢ سم ولوحة فى القاع ١٠٢×٧٢ سم وكلاهما يجمع بين الزوارق فى أعلى كل لوحة والأسماك المتنوعة فى الأسفل. وهناك صورة رابعة «أسماك» مقاس ١٠٢×٧٢ سم تعتمد على محور مركزى تدور حوله الأسماك ذات العيون الدائرية. واللوحات الأربع المتقدمة استخدم فيها الزيت وتتميز باللمس الذى يشكل أجسام السمك وهى ملامس من الخطوط والدوائر.

وموضوع الأسماك استغرق ١٧ لوحة مقاسات مختلفة وغالبيتها صغيرة الحجم. وكل منها يمثل نظاماً خاصاً فى صياغة الأسماك، وإبراز الألوان فلوحة «دوران» ٣٧×٢٧ سم مصممة على شكل دائرى حيث تتابع حركة الأسماك الصفراء

الأسماك الوسطى الحمراء، ولوحة تقابلات 43×33 سم حشود من الأسماك تواجه بعضها البعض في مجموعات مميزة، كل مجموعة بلون خاص ويزداد التحريف في المجموعة الخضراء حيث تزداد طولاً وتظهر الذبول على شكل سبعة، ولوحة «كل اتجاه» مقاس 43×33 سم فصمت الأسماك بوضوح في كل اتجاه ويغطي بعضها البعض الآخر، واللوحة اسماك وزوارق مقاس 32×27 سم نصفها العلوى زوارق والسفلى اسماك متداخلة تشكل مجموعة مميزة كثيرة الملامس، واللوحة انسياب 38×28 سم بها تنظيم أصغر للسماك يتخلله علاقات خطية زرقاء ترمز للماء والأسماك مندفعة من أعلى إلى أسفل، ولوحة «أنواع» كلها تنظيم عرضي للسماك واللوحة طولية مقاس 38×28 سم وأقرب إلى الشرطان، وتظهر القشور والزعانف المسننة بلامس خطية أو دائرية أو قوسية متكررة. ولوحة أسماك متقابلة مقاس 37×28 سم تجمع اسماك بأطوال وعروض مختلفة واللوان زاهية بشكل ايقاعى مميز، وصورة اسماك ملمسية مقاس 37×25 سم تتداخل فيها الأسماك باتجاهاتها ولامسها وذيوها المميزة. وهناك خمس لوحات كل منها مقاس 23×18 سم وهى «اسماك وزوارق»، «اسماك خضراء»، «اسماك»، «أسماك صفراء»، «أسماك متعددة» وكلها محاولات تجريبية لتنظيم السمك باتجاهاته المختلفة وتفصيله في تكوينات متميزة ومحبوكة وبعضها يتخلله الايقاع الخطى الذى يعلو سائر الأشكال.

والحقيقة أن عرض لوحة واحدة من موضوع السمك لا يمكن الرأى من ممارسة ادراكه وتذوقه كما ينبغى، والأفضل أن ترى التجربة في السبعة عشر لوحة موضوعين الواحدة بجوار الأخرى حيث يمكن المقارنة بين الواحدة والأخرى واستنتاج الفروق والاضافات والمميزات الخاصة بكل لوحة، والواقع أن كل تنظيم يحقق ذاته بصيغة مميزة. والسمكة كعنصر يمثل وحدة التكرار هى في حد ذاتها شكل مبسط ولذلك يسهل السيطرة عليه في ايجاد تكوينات مثيرة من الناحية الجمالية.

والأشكال من (١) حتى (٤) كروكيات لايقاعات السمك مستوحاة من حركات السمك في معرض الأحياء المائية بمتحف قطر الوطنى، والرسوم خطية والحركات يكمل بعضها البعض، والأسماك من أنواع مختلفة فيها الطويل الانسيابى والعريض

ذو الخطوط والبطش العرضية الصفراء أو الحمراء وعملية الرسم يسرت تنظيماً
ايقاعية، يكمل كل عنصر فيها العناصر الأخرى، كما أن الزعانف والذبول تعطي
تنوعاً على الأجسام أحياناً بخطوط طولية أو مثلثية، وتلعب العيون دورها كنقط
تركيز موزعة في أنحاء كل اسكتش وتربط عناصره.



٩ - كائنات غامضة ١٢٠×٦٠ سم زيتية، ١٩٧٣

الحيوانات: وموضوع الحيوانات استغرق حقبة من حياة الفنان أنتج خلالها ما يقرب من ٧٠ لوحة، وقد بدأت الفكرة برؤية مصادفة في سوق الخضار بمصر الجديدة حيث تباع الدواجن، ولفت نظر الفنان القفص الذى يستريح فوقه عدد من الأرانب أحجام ومقاسات مختلفة وألوان بيضاء وسوداء وقد أمكن عمل لوحة (١٦) من هذا المنظر سميت «الانتاج» 85×75 سم زيتية سنة ١٩٦٦ والرؤية الفنية تكمن في التزاحم ورؤية المجموع في كتلة واحدة، وقد نسى هذا الموضوع في اللاشعور حيث عاد وظهر في تصوير الماعز والأغنام، الأشكال من (١٧) حتى (٢٩).

والموضوع من مثيرات البيئة في مصر الجديدة، فمنذ أن كانت تلك الضاحية صحراء وكان رعاة الغنم يطوفون بأغنامهم فيها: الماعز والخرفان بصحبة الحمار والكلب والراعية بملابسها المميزة، والماعز حيوانات لها طباع مميزة فيمكن أن تقف الواحدة على قدمين وقد جسمها بموازية السور لتلتهم مجموعة من أوراق الشجر، ويمكن أن تسعى بفمها فوق الأرض لتلتقط الأشياء التى تجدها في طريقها وتصلح غذاء منعشاً. ويسير الراعى أمام أو خلف قطيعه مرتجلاً أو ممتطياً الحمار، بينما الكلب يسير في موازاة القطيع ليدفع بالحيوان الشرود داخل القطيع، وتحرك الراعى وغنمه في مجموعة مترابطة على شكل صف أو صفوف، وإذا جلست الراعية للراحة استراح حولها سائر الماعز والخرفان في أوضاع ملفتة ومثيرة. وشكل (١٧) تعايش ديناميكي مقاس 100×100 سم (زيتية) ١٩٧٣ وهى واحدة من عشر لوحات بنفس المقاس ولكن متنوعى اللقطات، واللوحة (١٧) تتميز بالايقاع وامتداد الأذان والأرجل في تناغم واضح بينما توزع العيون داخل الرؤوس شبه الدائرية وبألوان خضراء متدرجة. أما اللوحة (١٨) فى المراعى مقاس 51×69 سم زيتية ١٩٧٢، والحيوانات متجهة إلى اليسار أو إلى اليمين بشكل فيه بعثرة تلقائية وألوان براقة. أما الشكل (١٩) على الربوة مقاس 114×60 سم (زيتية) ١٩٧٣ فيزداد الاهتمام فيها بايقاعات القرون وكل اجسام الحيوانات سوداء بأرجل ووجوه محرفة على أرضية حمراء وزرقاء يوحى بالماء. ولوحة (٢٠) صغيرة الحجم مقاس 38×27 سم (زيتية) ١٩٧٢ واسمها تعاطف لتداخل اجسام الحيوانات بعضها فوق بعض وتماسكها فى وحدة مميزة.

إن لوحة (٢١) حركات ولعب 7×55 سم زيتية ١٩٧١ كانت بين معروضات الجناح المصرى فى معرض طوكيو باليابان سنة ١٩٧٢ وهى ذات أرضية صفراء أما الحيوانات فصورت بطريقة المساحات باللون الأسود وفى تنظيمات متراسة ومتقابلة. وهى تعبير عن خلاصة الحركة فى تقابل وافتراق. والشكلان (٢٢)، (٢٣) نموذجان من مجموعة بلغت أربع وعشرون رسماً مقاس الواحدة فيها 33×27 سم وكلها دراسات بالألوان الزيتية ١٩٧٤ لتجمعات الحيوانات فى تكوينات محبوة استخدم فيها اللون البنى ودرجاته أو الأزرق القاتم على أرضية بيضاء والتكوينات مؤسسة على حركات مستوحاة من طبيعة الخصائص الحيوانية، وقد يظهر فى بعض هذه اللوحات شكل الانسان كما هو حادث فى اللوحة (٢٣) ولكنه انسان أشبه بعروسة المولد متكيف مع أوضاع الحيوانات الأخرى. وفى شكل (٢٤) لوحة القطيع 115×89 سم زيتية ١٩٧٤ وتتحول فيها الحيوانات الى تجمع رمزى تعلوه القرون باتجاهاتها القوسية التى تتناسق مع اتجاهات الأجسام القوسية وأشكال الأرجل الشبه هندسية والمتعامدة بميل على الأرضية. والألوان خليط من الأصفر والأزرق والبنى.

وفى اللوحة (٢٥) أغنام مقاس 127×90 سم زيتية ١٩٧٣ حشد كبير من الأغنام تتحرك بكثافة تجاه اليسار بينما وحدات منها تسير فى الاتجاه المضاد والألوان الفاتحة تحمل وميض الضوء وتندرج إلى الأزرق وإلى البرتقالى بينما تظهر الأرضية باللون النبتى.

وجاءت موجة أخرى لرسم الحيوانات التى اخترنا أمثلة لها من (٢٦) حتى (٢٩) وصورت فى الدوحة - قطر - مستوحات من حيوانات حديقة حيوان الدوحة. ومن بين هذه الحيوانات الحمار الوحشى الذى استثار الفنان بتخطيطاته فالشكل (٢٦) «حيوانات مترابطة» مقاس 52×40 سم زيتية ١٩٨٣ نظم فيه الحمار الوحشى فى تركيب تتردد فيه الخطوط القوسية فى جسم كل حيوان لتقابل ترديدات أخرى فى حيوان آخر بينما تلعب الرؤوس بؤراً لتجميع النظام الخطى حولها وهذه الصورة من أهم الأعمال التى عرضت فى معرض الفنان الخامس الذى أقامته الجمعية القطرية للفنون التشكيلية بفندق الخليج ١٩٨٤ لأن النظام فيها

يستثير حركة العينين إلى الداخل والخارج. وما زال الموضوع واضحاً في اللوحة (٢٧) الحمير الوحشية 63×54 سم زيتية ١٩٨٤ حيث تتجمع الحيوانات حول نقطة مركزية وتظهر أنغام الخطوط على الأرضية الخضراء المتدرجة. وفي اللوحة (٢٨) تجمع 63×54 سم زيتية ١٩٨٤ نظمت ألوان الأرضية كمساحات لونية مقدماً تجمع بين الأصفر والأحمر والأخضر ورسمت أشكال الحيوانات الوحشية باللون الأسود فوق هذه الأرضية ولكن في تكوين نصف دائري ملفت للنظر ومريح في انسجامه وتماسكه.

والصورة (٢٩) زواحف 52×40 سم زيتية ١٩٨٤ محاولة خيالية لبعض الزواحف ذوات الرءوس المتعددة وهي تختلط بعضها ببعض في نظام إيقاعي قوسي وتبرز فيه العيون الدائرية. والأفواه المدببة والتي تكشف أحياناً عن أنيابها.

ولا يستطيع المرء أن يدعى أن مجموعة الحيوانات عبارة عن نقل من الطبيعة فالفكرة الرمزية تغلب على الواقعية والتحريف مدخل للتعبير وتنوع الاتجاهات يشكل لها مسرحها الخاص، وعملية التأليف بالأشكال هي مدخل الإبداع في هذه المجموعة المتنوعة، والنظام في العمل الفني الواحد وليس خارجاً عنه.

ولننتقل الآن لمجموعة من العصافير التي نمثلها بالأشكال من ٣٠ إلى ٣٢. فالشكل (٣٠) عصافير 72×52 سم (زيتية) ١٩٦٠ وقد عرضت في بينالي الاسكندرية عام ١٩٦٤/٦١ وهي صورة إيقاعية من وحي الخيال لا محاكاة فيها للطبيعة الظاهرة وتشكل العصافير في تتابع إيقاعي قوسي حيث تنتهي برءوس في كل اتجاه والأشكال متماسكة ولا يظهر لها أرضية.

وشكل (٣١) التكاثر 120×100 سم زيتية ١٩٦٦ وهي من وحي مجموعة من صغار الأوز كانت تربي فوق سطوح المنزل ويغلب عليها اللون الأصفر الأهره بدرجاته واللون الأسود والصورة أقرب إلى الطبيعة من الشكل (٣٠).

وشكل (٣٢) حمامات السلام 116×91 سم زيتية ١٩٧٣ كلها باللون الأبيض وظلاله الحقيقة، والصورة أشبه بالخلية لا فراغ فيها من كثرة الحمام المتراكم والتي تتجه رقابه في كل الاتجاهات.

وشكل (٣٣) حيوية الزلطة ٧٥×٧٥ سم (زيتية) ١٩٦٩ وهى تشتمل على نظام ايقاعى دائرى ومعالجة باللون الأصفر الأهرة ودرجاته.

والأشكال من (٣٤) حتى (٣٩) نماذج مختارة من اللوحات التى استمدت وحيها من جذور الغاب. كان الفنان فى زيارة للتربية العملية فى احدى المدارس الثانوية بشبرا وكان هذا بالتقريب عام ١٩٦٨.. كان هذا الجذر موضوعاً فى ركن غرفة الرسم وكان يعلوه التراب مما يوحي بأنه جسم مهمل. ما الذى جاء بهذا الجذر إلى غرفة الرسم وماذا سيصنعون به؟ أجابنى مدرس الرسم بأنه ينوى تحويله إلى أياجورة ، ولما شرحت له أهميته كمثير فنى للتصوير سمح لى بأن آخذه معى إلى مرسى لأجرى عليه رحلة طويلة من البحث التعبيرى خرجت اللوحات من (٣٤) حتى (٣٩) وهى مجموعة ممثلة لهذه الخطوة التى تم فيها عدد آخر من اللوحات التى عرضت فى معرضى الثانى بقاعة اخناتون ١٩٦٨ والتى وصفها الفنان عزالدين همودة بأنها تمثل فناً أفريقياً.

فاللوحة (٣٤) سطح ملمس ٧٥×٥٥ سم (زيتية) ١٩٦٨ وتحمل هذه اللوحة بعض الصفات العضوية لكائن من ذوات الأربع مستوحى من جذر الغاب. واللوحة (٣٦) الفوهات المضادة ١٢٠×١٢٠ سم (زيتية) ١٩٦٨ حينما زادت الثقوب واستدارت أصبحت تشبه فوهات المدافع التى تنطلق لتصد هجوم العدو، هذا بجانب الملامس المميزة للسطح.

واللوحة (٣٧) الأخطبوط النباتى ١٣٠×١٢٠ سم (زيتية) ١٩٦٨ وتتضح فكرة الأخطبوط من الالتواءات التى شكلت منظر الغاب، والتفاصيل التى تخرج من الدورانات.

واللوحة (٣٨) رعونة ٨٠×٦١ سم زيتية ١٩٦٨ وهذه اللوحة مليئة البروزات والفتحات وتتميز بأسلوبها التعبيرى.

واللوحة (٣٩) عيون نباتية ١٢١×٧٦ سم زيتية ١٩٦٨ ومجموعة البروزات والفتحات أشبه بالعيون التى تبخلق فى الرأى والكيان الشكلى ليس شكلاً متعارفاً

عليه وإنما له قراره ومضمون خاص أوحى به جذور الغاب. ويلاحظ أن مجموعة الغاب لها خصائص مميزة في ذاتها وتتميز بالعضوية التعبيرية.

وننتقل إلى المجموعة المثلة في الأشكال من (٤٠) إلى (٤٣) وهى لبعض الوجوه. فالشكل (٤٠) سنية (وجه ٥) 69×51 سم (زيتية) ١٩٧٠ واللوحة حصيلة مجموعة من الدراسات لوجوه الفيوم طبقت في هذه اللوحة الجديدة والألوان محصورة في الأصفر الأزهر ودرجاته وفي الأسود.

واللوحة (٤١) بين الطيور 63×48 سم زيتية ١٩٧٧ وقد تدخل الخيال في صياغة اللوحة كفكرة، فوجه الفتاة ورقبتها الطويلة وشعرها المهمل كلها غارقة في مجموعة من الطيور التي تحيط بها من كل جانب.

واللوحة (٤٢) ذات الشعور 43×23 سم زيتية ١٩٧٨، وهى تتميز بكثافة الشعر واتجاهاته المتميزة والوجه الذى يحمل شيئاً من الصرامة والصورة محبوكة في تكوينها داخل المستطيل.

واللوحة (٤٣) وراء القضبان 83×71 سم زيتية ١٩٨٤، كانت بين المعرض الخامس بفندق الخليج بالدوحة قطر ١٩٨٤، وقد أثارت ضجة حولها لما تحمله من معانى مرتبطة بالمظلومين وراء قضبان السجون، فالوجوه شاخصة والأيدى تمسك بالقضبان، والحالة في مجموعها تثير الفرع - والصورة تعبيرية ومصاغة في إطار حديث.

مجموعة مكة: وقد أوضح الفنان فترة مكة المكرمة باللوحات من (٤٤) إلى (٥٦) وهى فترة تقع في حياة الفنان بين السنوات ١٩٧٥ حتى ١٩٨٠ تقريباً وكان يقطن في غرفة خاصة من فندق الفتح شأنه في ذلك شأن عدد من أساتذة جامعة الملك عبدالعزيز (أم القرى حالياً) المغتربين من القاهرة وغيرها من البلاد العربية. ويقع فندق الفتح بالقرب من الحرم وكان أمام الفندق تقاطع الشوارع والسوق الصغير وفندق افريقيا وبعض المحال التي تباع شتى السلع لزوار بيت الله الحرام، وهذا المكان لا تنقطع فيه الحركة، حيث أوقات الصلوات الخمس يؤذن لها من الحرم فيأتى الناس من كل حذب وصوب ليصلوا أو يطوفوا حول الكعبة المشرفة. وكثيراً

ما أثار الفنان شكل البيوت المتناثرة فوق الجبل الذى يظهر فى خلفية الكعبة. ربما تغيرت هذه المناظر الآن نتيجة توسيع الحرم وإزالة البيوت والمباني والسوق الصغير الذى كان يفضل بين الفندق والمسجد المقدس. لكن الفنان طوال السنوات الخمس والنصف التى عاشها فى مكة كان يطل من النافذة ويستوحى مناظر الشوارع والمارة وضوء الشمس الساقط على الجدران هنا وهناك بشكل مثير. وكانت جدران غرفته فى الفندق مكسوة باللوحات التى ينتجها والتى كانت تجذب فضول الزائرين الذين يفدون للفرجة. انتج الفنان من شوارع وبيوت مكة ٦٤ لوحة أحجام ومقاسات مختلفة وكان يدعو زملاءه الفنانين الزائرين لمكة لزيارته منهم مجدى عدوى، وسميرة أبو زيد وزوجها مصطفى أحمد وكمال المصرى والسيد محمد وعبد الهادى الحسينى والطبيب محمد خطاب وأستاذ علم النفس الأردنى الذى كان يقطن فى غرفة علوية وكان يسأله الفنان ما الذى كنت تفعله فى غرفتك طوال هذه المدة فيقول كنت أتأمل فيعقب الفنان أنت ليس لديك صور فى غرفتك ففيم تتأمل فيضحك!

والغريب فى هذه الفترة أن الأفكار حول الصور كانت لا تنقطع وكلما انتهيت من واحدة كان لها دفعا متجدداً لأنتج غيرها، والموضوع قد يكون هو هو الشارع المجاور، الناصية، السوق الصغير، وسط المدينة.. يظن الراى أنها متكررة ولا تتجدد، والحقيقة كنت أبدأها فى كل مرة على أنها مشكلة لها طابعها الجديد والفريد وأخوض المغامرة التى كانت تنتهى بثمرة جديدة، ما سبب الإصرار على موضوع واحد؟ هل هو لعدم توافر موضوعات أخرى؟ أم لأن نسيج الابداع وتفصيله كان يدعو لمزيد من البحث ولو كان ذلك فى سلسلة من اللوحات المتصلة؟ ومما كان يعمق البحث تقارب مقاس اللوحات بعضها من بعض وإمكان السيطرة على فراغ كل لوحة، وقد اكتشفت التقنية الخاصة بالاجمال اللونى إذ كنت أضع المساحات اللونية بطريقة تجريدية وانسقتها بالسكين مقدماً قبل أن أرسم فوقها معالم الشارع أو تقاطع الشوارع أو الشارع المقابل أو السوق الصغير وفيما يلى بيان بعينة من هذه اللوحات التى أمكن اختيارها وتضمينها الكتاب:

١٩٧٦	مائية	سم ٣٧×٢٧	٤٤ بيوت مكة (١)
١٩٧٦	زيتية	سم ١٠٤×٤٨	٤٥ تكاثف البيوت
١٩٧٦	اكريلك	سم ٣٦×٢٥	٤٦ بيوت في مكة
١٩٧٦	اكريلك	سم ٣٨×٢٨	٤٧ بيوت مكة (٢)
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢×٤٧	٤٨ مفترق الطرق
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢×٤٧	٤٩ وسط المدينة
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٣×٤٨	٥٠ مفترق الطرق (٢)
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢×٤٧	٥١ أم القرى
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢×٤٧	٥٢ الناصية (٥)
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١×٣٥	٥٣ شارع أحمر
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١×٣٦	٥٤ من وحي بيوت مكة
١٩٧٦	اكريلك	سم ٥١×٣٥	٥٥ بيوت بيضاء
١٩٧٧	زيتية	سم ٦٢×٤٧	٥٦ السوق الصغير

وهكذا يظهر الالتزام بنوعية الموضوع وتقارب المقاسات وتكتيل الألوان وتوافقاتها وإبراز الملامح البيئية في المباني ومما هو ملفت للنظر كيف تحولت المباني في اللوحة (٤٥) إلى تنظيم منغم تجريدي المظهر لمجموعة المستطيلات التي تشكل البيوت بما يعطى الاحساس بأن مصدرها عضوي، ويزداد الترابط في اللوحة (٥٤) التي ينتشر فيها اللون الأحمر، واللون الأصفر الذي يمثل الضوء والأخضر الذي يكمل بصورة متنوعة لأشكال البيوت وتزاحمها فوق الجبل. واللوحة (٤٩) مليئة بأضواء النهار وظلاله، وحركة العبور والنشاط اليومي، ويصل تكتل اللون إلى ذروته في اللوحة (٥٦) حيث يتجمع كل لون ويحتل مساحة بصرف النظر عن التفاصيل التي تدخل في تركيبه. ولا شك أن الرائي لمجموع الصور من (٤٤) حتى (٥٦) ليتحسس الايقاع بوضوح في الدوارانات أو التقابلات أو البناء الهندسي الرأسى أو تداخل اشكال المباني بعضها في بعض، وبحق أن هذه مرحلة مركزة تترابط فيها الايحاءات من لوحة إلى أخرى، لم يضح فيها بالموضوع ولكنه صيغ فنياً في قوالب مميزة تعطى الثراء للموضوع وتساعد على ادراك الجمال فيه وتذوقه.

من وحي الطبيعة: ومجموعة الصور من رقم (٥٧) حتى (٦٢) تمثل متنوعات لاستيعاب الطبيعة والتعبير عنها بعضها مستوحى من أوراق الشجر كالأشكال (٥٧) و (٥٨) و (٥٩) وبعضها من شكل الأسماك اللوحة (٦٠) وبعضها منظر

مأخوذ من الشرفة حيث يظهر الشارعان المقابلان وآثار الحديقة الماثلة في الوسط، اللوحة (٦١) واللوحة (٦٢)، لمنظر شاطئ النيل حيث تظهر المركب وبعض الأطفال والشجرة وبعض المناظر الخلفية في الشاطئ البعيد في الضفة الأخرى. وأوراق الشجر من (٥٧ - ٥٩) عبارة عن أوراق صغيرة لا يزيد حجم الواحدة منها عن ٣ سم، وبالتأمل التحليلي ظهر النظام الذي أطلق عليه ثنائيات وهو انطلاق على كلا الجانبين بتفريع مثير أحيانا مسنن وأحيانا يخترقه الضوء، وهذه اللوحة عرضت لأول مرة في المعرض الخاص الذي أقيم في قاعة باب اللوق ليراه الأديب الفرنسي المشهور پول سارتر ورفيقته سيمون دي بوفوار عام ١٩٦٧ وقد علق عليها بإيماءة من رأسه. أما اللوحة (٥٨) واللوحة (٥٩) فكانتا من نصيب المعارض العامة التي كانت تنظمها إدارة الفنون الجميلة. وفيما يلي بيان تفصيلي بهذه اللوحات:

١٩٦٧	زيتية	١٢١×٧٦ سم	٥٧ ثنائيات
١٩٦٩	زيتية	١١٦×٩٦ سم	٥٨ سحر الطبيعة
١٩٦٧	زيتية	١٢١×٧٦ سم	٥٩ ايقاعات
١٩٧٤	زيتية	٣٣×٢٧ سم	٦٠ دراسة (٦)
١٩٥٦	زيتية	١٠٠×٨٠ سم	٦١ الظهيرة
١٩٤٦	زيتية	٨٠×٦٠ سم	٦٢ على شاطئ النيل

ومن مجموعها يظهر أن وحي الطبيعة لم يقتصر على موضوع دون الآخر، الأصل فيه أن هناك مصدر ماثل في الطبيعة على شكل ورقة شجر أو منظر طبيعي وبالتفاعل مع هذا المصدر يتم تحويله تدريجياً إلى عمل فني بإبراز ايقاعاته، وملاحظه، وتوافقاته وتركيباته المميزة.

الأسطورة: وتظهر الأسطورة في اللوحات من (٦٣) حتى (٦٦) وهي تلمس أنواع من البطولة أو الخيالات الخارقة التي نسمع عنها في القصص الشعبي كقصص أبي زيد الهلالي، وعنترة، والوزير سالم، وسيف اليزل، فاللوحة (٦٣) وعنوانها «نزال» تبين الصدام بين فارسين يحمل كل منهما سيفاً طويلاً يصوبه نحو جسم عدوه محاولاً اختراقه، وأشكال البشر والخيال خيالية أكثر منها واقعية، وتبرز الأعين بأشكال دائرية أو بيضاوية مثيرة. والشكل (٦٤) تحدى وهو مدخل

اسطورى شعبى للبطولة الخارقة حيث يحمل كل فارس سيفه وشعلة من النار يقتحم بها عدوه والصورة تعبيرية وهى امتداد للوحة (٦٣). أما لوحة (٦٥) موكب نحو القمر فلعلها انتجت وقت ان كان يحاول أول إنسان النزول فوق سطح القمر، واللوحة تصور موكبا من راكبي الخيل والجمال والأفيال يدور ليتجه نحو القمر ويتقدمه الفارس الرهيب الذى يمتطى حيوانا طائراً وتتقدمه كوكبة تيسر له الطريق نحو النزول على سطح القمر، وقد عرضت هذه اللوحة بالمعرض العام سنة ١٩٧٣ ونشرتها مجلة الإذاعة فى حينه فى التعقيب على المعرض واللوحة الأخيرة فى هذه المجموعة رقم (٦٦) وتسمى انطلاقة، حيث تتقدم أنواع مختلفة من الحيوانات الأسطورية الطريق إلى الأمام بينما يظهر فارس يمتطى جواده الذى تحف به طيور خرافية توحى بالاندفاع والطيران إلى الأمام، وفيما يلى بيانات تفصيلية عن كل لوحة:

٦٣ نزال	١١٢×٤٧ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٤ تحدى	١١٢×٦٠ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٥ موكب نحو القمر	١١٦×٩١ سم	زيتية	١٩٧٣
٦٦ انطلاقة	١١٦×٩١ سم	زيتية	١٩٧٣

وبدئى أنا بهذا التحليل نخوض تجربة قام بها الفنان منذ عام ١٩٤٢ حتى ١٩٨٩، ومجموع الأعمال تزيد على (٣٥٠) عملاً فنياً، وما اقتصرنا عليه هنا هو بمثابة التمثيل لا الحصر، وكلها حتى الآن تبين اتجاهات متنوعة ومصادر للرؤية والإبداع الفنى متغيرة حسب المواقف التى يخوضها الفنان. وبقي أن نعلق على اللوحات التى اتجهت نحو التجريد.

التجريد: ونمثله هنا بعدد متنوع من اللوحات من رقم (٦٧) حتى رقم (٧٥) وفيما يلى بيان تفصيلي عن كل لوحة:

٦٧ تجريد (٥)	٤٨ × ٦٣ سم	زيتية	١٩٧٧
٦٨ الكباش	٢٧ × ٣٧ سم	مائية	١٩٦٤
٦٩ تجريد (٢)	٥٣ × ٧١ سم	زيتية	١٩٦٠
٧٠ العين السحرية	١٠٢ × ١٢٢ سم	زيتية	١٩٦٧
٧١ بحلقة	١٠٠ × ١٠٠ سم	زيتية	١٩٧٤

٧٢	عدوان	٧٥ × ١١٥ سم	زيتية	١٩٦٧
٧٣	الكائنات الصامتة	٧٧ × ١١٨ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٤	المهاجرون	٦٤ × ١٠٠ سم	زيتية	١٩٦٨
٧٥	العدو	٨٩ × ١١٥ سم	زيتية	١٩٧٤

والتجريد في اللوحة (٦٧) ليس له أية دلائل بصرية ففيه تطبيق للنظرية اللاموضوعية التي تأتي بالتأثير من خلال العلاقات التي تشبه انغام الموسيقى والتي لا تقارن بمصدر ما في الطبيعة. أما اللوحة (٦٨) فهي تجريد مستوحى من كبش في طريق الكباس بالأقصر وهي كتل متراصة وهذه اللوحة عرضت في معرض الفن في متناول الجميع بأتيليه القاهرة عام ١٩٦٤. واللوحة (٦٩) مجرد أشكال تلقائية متنوعة ليس لها دلالات طبيعية وتحدث تأثيرها من النظام الذي يجمع تفاصيلها. واللوحة (٧٠) مستوحاة من ورق الشجر المتميز في فصل الربيع واللون الأصفر الفاتح يحتل الفراغ الرئيسي على شكل عين واطلق عليها العين السحرية لأنه من خلالها ترى مختلف الأوراق والأشكال والاتجاهات التي تظهر خاصة في الأرضية الخضراء. وفي اللوحة (٧١) تجريد تكرارى مستوحى من العين الانسانية التي تتخللها حدقات دائرية ورموش مثلثية.

واللوحة (٧٢) عدوان انجزت في أعقاب نكسة ١٩٦٧ حيث يظهر الخراب في البيوت والمباني والأسوار التي انهارت وكونت اشكالا تجريدية في ركام مميز وألوانها رمادية وصفراء وسوداء وهي ألوان داكنة ترمز لحالة الحزن والأسى على الضحايا والخسارة وعرضت اللوحة في حينه بمعرض محبى الفنون الجميلة بصالة باب اللوق وفي معارض الفنان الخاصة ونشرت في مجلة المجلة. أما اللوحة (٧٣) وسميت كائنات صامتة لأنه رغم تجريدها المستوحى من الزلط لكن أوضاعها بعضها بجوار البعض يوحي بمجموعه من الكائنات التي تتناجى في صمت. والصورة (٧٤) للمهاجرين وهي أشكال قلقله مستوحاة من الزلط وتشبه الكائنات الحية. أما الصورة (٧٥) فتمثل العدو الذي يتكاتف الجند في غيظ للإطاحة به وكانت معروضة في معرض ١٩٧٣ انتصارات اكتوبر بقاعة الاتحاد الاشتراكي بكورنيش النيل. ومنشورة في كتالوج المعرض.

الفصل الثالث

المدخل التجريبي

مقدمة: لا شك أن عملية الإبداع تقتضى الخوض فى مسار محفوف بالأسرار ولا تعرف تفاصيله أو يمكن التكهن بها مقدماً. وطالما هى عملية ابداع فإن كل فنان يخوضها بطريقته، وقد يشارك غيره فى ملامح هذه الطريقة، لكنها دائماً متميزة وتتعلق بالفنان ذاته. تذكر هنرى مور (١٨٩٨-١٩٨٦) أليست شخصيته فريدة؟ هناك نحاتون معاصرون أمثال مارينو مارينى (١٩٠١-١٩٨٠) البرتو جياكومتى (١٩٠١-١٩٦٦) جاكوب ابشتين (١٨٨٠-١٩٥٩) اوسيب زادكن (١٨٩٠-١٩٦٧) كونستانتين برانكوس (١٨٧٦-١٩٥٧) باربارا هيبورث (١٩٠٣-١٩٧٥) لويس نفلسن (١٩٠٠-١٩٠٩) هانزارب (١٩٣٩-١٩٦٠) ارستيد مايول (١٨٦١-١٩٤٤) ولا يوجد واحد منهم شبيهاً للآخر فى نحته مع أنهم جميعاً يظلمهم القرن العشرون أى يحكمهم اطار عام متشابه لكن استطاع كل منهم أن يكون ترجمته الذاتية ويخرج بطراز مميز نلمحه فى أعماله فى المتاحف العالمية.

هل اعتبر مجرباً؟ وبعد استعراض هذه العينات المتنوعة والى تنتقل من مجال إلى آخر ومن تقنية إلى غيرها ومن أسلوب إلى أسلوب هل يمكن القول بأن الفنان مجرب أى لا يخضع لمنهج ثابت تكرارى فى كل صورته، بل إلى مغازى وليدة كل تجربة على حدة. ولا يستطيع الإنسان أن يحكم على أعماله بالنجاح أو الفشل كل ما هنالك أنه يضع كل همه فى اللوحة التى يخرجها ويوفىها حقها لتقول ما عندها، فإذا قالته بصورة مريحة أعجبت طائفة من الناس دل ذلك على نجاحها، وإن قصر اشعاعها هذه المرة ربما زاد فى المرة أو المرات التى تليها ويحدثنا تاريخ الفن على أن ثمة ابداعات أنجزها فنانون أمثال فنسنت فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) ولم تلق اعترافاً أو تقديرًا يليق به وهو يعيش، كذلك كان الحال مع رمبرانب فان رين (١٦٠٦-١٦٦٩) وقصته مع حراس الليل معروفة وتبين أى إلى حد لم يقدرُوا

ما انتجه وكانوا ينتظرون منه لوحة أشبه بالصورة الفوتوغرافية لفريق (الباسكت) كرة السلة، ولكن الفنان كان مشغولا بسقوط الأضواء على الأجسام وكيف أن بعضها تبرز إلى الأمام بينما الوجوه التي لا يصيبها الضوء تختفى في الظلام وهكذا خلق رمبرانت مسرحاً فنياً بتوزيعه للضوء بطريقة الإيقاعية التي لم تعجب الذين طلبوا الصورة، أما بالنسبة إليه فقد كان مقتنعاً بما أنجز، وما زال الناس يحتشدون إلى يومنا هذا ليختلسوا نظرة من هذه اللوحة التاريخية. فالتجربة الإبداعية أصلاً فيها نوع من الإبهام، تتضمن المكشوف والمستور، والمستور عادة يحتمل التأويل، ويحتاج إلى زمن لكى يحسن تفسيره، حيث يتعرف عليه الإنسان. وسرور الفنان أنه حقق شيئاً يسبق عادة سرور الجمهور، إذ أن سرور الفنان مبنى على نجاحه في تجربته، التي سرعان ما تنتقل إلى غيره فيحسها في زمانه ومكانه أو في وقت آخر. والنجاح ليس له قواعد مسبقة، إذ أنه في الإبداع مرتبط بطبيعة الاكتشاف ومدى تأثيره في الناس. وجمهرة الناس ليس من الضروري أن تستجيب للأعمال الفنية الرفيعة، فالرؤية تحتاج إلى تدريب الحواس لتستجيب، تحتاج إلى ثقافة نوعية وإلى ادراك للعلاقات بلغة الأشكال، فإذا خبت هذه العوامل كانت الحصيلة عدم إمكان الرؤية الفنية. والفنانون التشكيليون مظلومون في رسالتهم إذ انهم محاطون ببشر لا ينظرون وأعينهم لا ترى إلا من خلال العادات المتوارثة في البيئة والتي تفتقر إلى الثقافة الفنية. وفي بيئات أخرى حيث تلعب المتاحف دوراً في نشر الوعي الفني نجد الناس يقتنون الأعمال الفنية، وإن لم يقدرُوا فمستنسخات منها، وتيسر المتاحف عادة ذلك بأثمان رمزية.

ففى المنزل، وفى الفندق، وفى المكتب والمصنع، ومدخل العمارة لا بد أن تقع عينيك على أثر فنى يستوقف انتباهك. ونجح الفنانون المكسيكيون المعاصرون ان ينقلوا الصورة فوق الجدار فى المصانع ومدخل الوزارات والجامعة وسمحوا بهذه الطريقة للناس أن يعيشوا مع فنهم فى حياتهم اليومية. ولذلك تكون عادة الاستجابة للأعمال الفنية المعروضة وإن كانت هذه الاستجابة متفاوتة بين شخص وشخص آخر لكن هذا التفاوت هو فى دائرة الاهتمام بهذه الخبرة النوعية، أما عندنا فالموقف يكاد يكون مضاداً بالنسبة لعدد كبير من الناس الذين يعتبرون

هذا النوع من النشاط من قبيل مضيعة الوقت بلا طائل، ولذلك تجدهم وإن وجدوا في عرض فني لا يهتمون بالأعمال الفنية قدر اهتمامهم بالتسامر مع بعضهم البعض في هذه المناسبة.

تعرفت على فنانة في نيويورك كانت تصرف كل أموالها التي تجمعها من مهنة التمريض على فنها، ورأيتها مهمومة تكاد تبكى إذ لم تصلها دعوة لحضور افتتاح معرض الفنان هانز هوفمان بمتحف الفن الحديث بنيويورك، ورأت في ذلك عدم اعتبار، وجرني فضولي أن اذهب لحضور افتتاح المعرض المذكور علني أقف على سر اهتمامها وعجبت أن المعرض بدعوات رسمية، وبرسم دخول لغير المدعوين، وهناك لمحت الفنان اميدو اوزنقانت الذي سلم على بصوت عال وناداني بحفيده نسبة اننى تلميذ تلميذه حامد سعيد، وسلمت عليه واحدة من الضيوف باشتياق فقرعها قبلة مدوية على خدها وبعد خطوات رأيت الفنان هانز هوفمان الذي كان يستقبل زائريه - لوحاته تجريدية، ذات ألوان براقية، تجمع بين الهندسة والتفاصيل العضوية وهو من أصل ألماني نرح إلى الولايات المتحدة مع من نزحوا وكون تلاميذ، تعرفت على واحدة منهن ليليان اولنزي.. ودعنتى إلى مرسومها فوجدتها تقتنى عددًا من أعماله وتشكر فيه على أنه أهم معلم في الفن في الولايات المتحدة. والمناخ الذي كان حول المعرض يشعر الإنسان بمدى الجدية التي اخذ بها من الجمهور المتفرج والذي يفسر الحسرة التي احست بها صديقتى وخيبة املها حيث لم تصلها دعوة، لحضور افتتاح المعرض.

كيف تنبع الفكرة: الفكرة هي نقطة البداية، هي الإثارة الأولى أو هي مقدمة العمل الفني، ولا يوجد تقنين لنوع الفكرة فقد تنبع من الخارج أو من الداخل، من وحى الطبيعة، أو من وحى عمل فني آخر، من زيارة معرض أو فتح كتاب، أو من تأمل ذاتي داخل نفسية الإنسان وتجربته الذاتية، فلوحة (١٦) الإنتاج استلهمت من الطبيعة عند زيارة السوق ورؤية الأرانب محتشدة فوق سطح القفص. ولوحة (٣) الحلم كان التأمل ذاتي ويتألف من خيالات وصور داخل ذاتية الفنان واللوحات من (٤٤) إلى (٥٥) مستوحاة من بيوت مكة التي كنت ألحظها كل يوم أما اللوحة (٣٠) فهي تأليف ولا أصل لها في الطبيعة. كما أن اللوحة (٢)

التيقظ، (٤) البحث عنها، (٥) ذات الوجه الأزرق... كلها تأليف ولم يكن هناك مصدر طبيعي أمام الفنان ليوحى له بالفكرة. واللوحة (٨) الديك «٤» خرج عن المفهوم البصرى للديك، وأصبح شكلاً رمزياً كله ألوان وحركة وإيقاعات فالفكرة تلوح طالما كان الإنسان متفتح النفس ليستجيب للإثارات التي تدور حوله أو داخله.

أما إذا كان الإنسان غير متفتح النفس والعقل فإنه قد لا يرى فيما حوله إلا العادات الروتينية التي نشأ عليها في تربيته الأولى وهي كثيراً ما تكون مضادة لمدخل الإبداع الفني، بل معوقة له، ولذلك لكي يرى الإنسان الجديد، لابد أن يتحرر من كثير من العادات القديمة التي قد تعوقه عن الرؤية.

وليس ثمة طريق واحد معبد لنمو الفكرة. فالتفكير الأكاديمي اعتاد أن يقنن الطريق فحاملات رسم التماثيل القديمة لتدريب الفنان الناشئ ما هي إلا بمثابة تقنين الطريق، وتقنين الرؤية والتقنية وما أسهل أن يحفظ المعلم طريق التدريب ويوحده بالنسبة لسائر الطلاب. لكن هذا النوع من التدريب قلما يخرج شخصاً مبدعاً، إذ أن الخوض في تقنيات محفوظة يقلل تدريجياً من فرص الإبداع. والفنانون الحديثون الذين اشتهروا وجدوا أفكارهم في منابع غير تقليدية فمثلاً هنري مور كان مولعاً بالزلط وجمعه وتأمله، وكان شغوفاً أن يجوب البلاجات بحثاً عن القواقع فالإبداع الذي وصل إليه هنري مور له منبعه فيما كان يجمعه من أشكال مثيرة غير تقليدية ولا علاقة لها بالمنهج الأكاديمي.

وفي حالة بابلو بيكاسو رأيناه وهو ينظر بتأمل إلى جادون الدراجة ويرى من خلاله قرناً الثور ثم عرج ببصره ونظر إلى مقعد الدراجة ورأى فيه رأس الثور وجمعها بعضهما مع بعض ليخلق رأس ثور تجريدية، فالمثير غير تقليدي ومنبع الفكرة مصدره الملاحظة وليس التدريب الأكاديمي.

وفي حالة هنري ماتيس استندت منابع أفكاره إلى نماذج الحية وإلى جولاته في الحديقة، وإلى تفحصه للمخطوطات الشرقية وللسجاد فشاعريته في أشخاصه التي وضعها في ركن من مدخل ونسقتها في جو يفيض بالتفاصيل الملمسية التي تعطي الثراء لصوره.

وفي حالة كل فنان نجد له شيئاً يثيره أو بدأت منه الإثارة، فالفنان موريس فلامنك كانت الشوارع الموحلة مصدر الهامه. والفنان مارك شاجال كانت القرية الروسية والديك والمعبد وحبيبته التي تخرج إليه من الشجرة أو من السحب أو تأتي من سقف الغرفة كلها نقط البداية التي تشكل مناخاً فولكلورياً.

ادجار ديجا استثارته راقصات الباليه وكان يختفى خلف كواليس المسرح ليصور حركات راقصاته وبروفاتهم متتبعاً إيقاعات الأذرع والسيقان والأقدام.

واهتم محمود سعيد بالحياة الشعبية في مصر فكانت مثيراته بنات بلدى، وبائع العرقسوس، والفلاحة والجرة، وراكب الحمار، والمراكب ذات الأشرعة، ولوحته الصيد العجيب تمثل الصيادين ذوى السواعد المفتولة، وتعاونهم في سحب شبكة الصيد.

وفي حالة الفنان لم يكن هناك مصدر واحد لنبوع الفكرة، فحيث يوجد الفنان، وتبدأ عيناه الملاحظة فيما حوله، فإنه يتبين الكلمة في ورق الشجر، في الماعز، في الأسماك، في جذور الغاب، وكل مثير ورؤيته له قصة، كيف لاح للفنان، وكيف تصور فيه امكانية التحول إلى عمل فنى. فجذور الغاب تتميز بالتنوعات وبالعقل المستديرة وبأطراف الجذور، واثارها الدائرية، ولذلك مجرد أن وقع نظر الفنان على مصدر جذور الغاب. وقد أخذ رحلة من البحث في استخلاص معانى وقيم من هذه الجذور. النظام يلمح في الأصل، لكن على الفنان أن يبرزه بالمغالاة، بالتكبير، بالتنظيم داخل تكوين، بإحكام اللون، وهكذا بعد قليل تبدأ تظهر الأعمال الفنية المستوحاة من هذا المصدر والتي لم تكن قاصرة على لقطة واحدة.

على أن هناك اختلافاً في تناول المثير، فمثلاً في لوحة بلاج ميامى كان الفنان يجلس تحت المظلة في هذا البلاج امام البحر في الاسكندرية ولاحت الفكرة التي سجلها بالألوان المائية وبطريقة أكاديمية، ولما عاد إلى مرسمه بدأ يخطط لوحة كبيرة مقاس ١٢٨×٩٧ سم وكان الاختلاف بين الصورتين أن الثانية أكثر نظاماً، أدق تكويناً، ودرست حركات الأشخاص بنموذج حتى لكن المثير ومدخل التعبير والتطور الحادث كان أساسه الوضع الطبيعي للبلاج بالكوبرى والمباني المحيطة،

واختلف هذا المدخل عن التكوينات التي لاحت من رءوس الماعز وأجسامهن، فعملية التكوين كانت هدفا من البداية، وهو تكوين نابع من طبيعة الصورة وتنظيماتها لا من الطبيعة، ولذلك كانت تبرز الأعين أحيانا، وتبرز إيقاعات القرون أحيانا أخرى، وتظهر تنظيمات الأرجل مرة ثالثة، فاللغة التشكيلية تأخذ طريقها بصرف النظر عن المثير البصرى الأول.

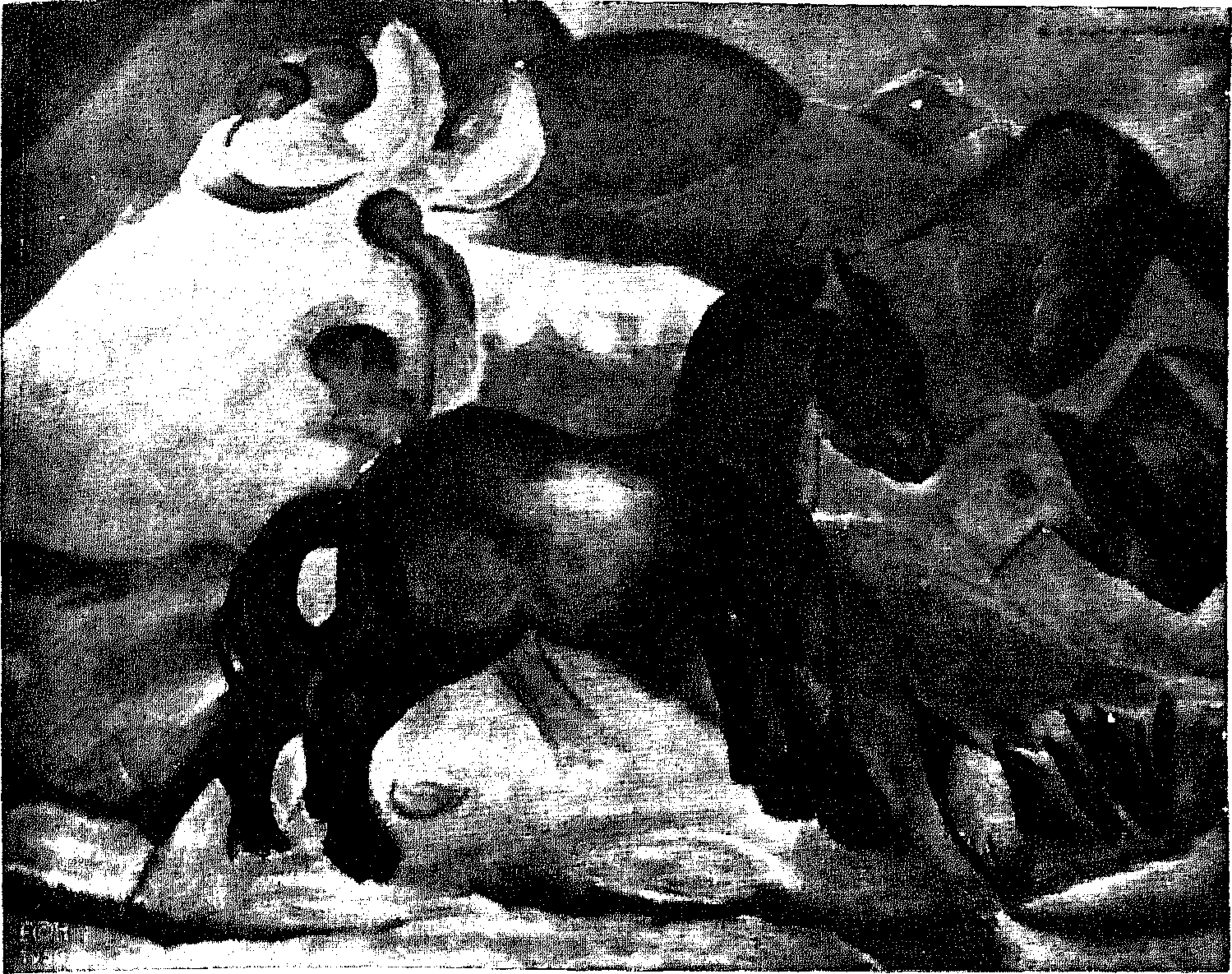
كيف تتطور الفكرة: منذ أن تلوح الفكرة وتبدأ تدخل في مرحلة الإخراج لتظهر على سطح الأرض. أى شكل ستتخذه؟ هذا أمر لا يعرف مسبقا؟ إن الفكرة تتطلب رحلة لكي تستقر أوضاعها وتكتسب لحمها ودمها وملمسها المميز، وهنا سر من أسرار الابداع، هل عملية إخراج الفكرة معناه متابعتها بالمقارنة للأصل الطبيعى، أم أن الإخراج أحكام للعمل الفنى ذاته من زاويته الموضوعية. هذا استشكال فنى علق عليه بابلو بيكاسو بدعوته أن الأحكام فى العمل الفنى ذاته أى أن عملية الحبكة والإخراج تتم من خلال العناية بتفاصيل العمل فى علاقاتها بعضها ببعض، الشكل بالأرضية، الفاتح بالقاتم، الساكن بالمتحرك وهكذا. فلوحة (٢) التيقظ ليس لها مرجع طبيعى بهذا الوضع، فالديك الذى يحتل قدرا كبيرا من فراغ اللوحة مكيف داخل إطار اللوحة المستطيل بينما أوضاع رأس الفتاة والطيور الفاتحة كلها مكيفة لتكمل شكل الديك، وعلى ذلك فإخراج الفكرة وبلورتها هى من نفس هذه الأشكال التى تأخذ استقرارها بالبحث التشكيلى فى ذاته. واللوحة (٥٧) ثنائيات انبعثت من ورقة شجر لا تزيد على ٣ سم. وبالتحليل العقلى والوجدانى أمكن أن يكون لها اشكال متماثلة تقريبا كالقلاع باللون البنى المنغم فهى ليست إذا مقلدة من الطبيعة وإنما مستوحاة منها ومخرجه بالأحكام التشكيلى المناسب. واللوحة (٢٦) حيوانات مترابطة ليس لها نظير فى الطبيعة على هذا النحو، إنما هى تخطيطات إيقاعية نظمها الذكاء البشرى بترديد التنظيم فى تخطيط الحيوانات بدورانات إيقاعية.

وهكذا يظهر من الأمثلة أن إخراج الفكرة عملية ذاتية تستند الى مقومات الصورة كمعمل بنائى تتفاعل تفاصيله وتزداد احكاما مع تواصل العمل فيها لتوصيلها لبغيتها المنشودة، وكماها المرتقب.



١ - تولوز لوترك - لويس باسكال - متحف لوترك البي

وتطور الفكرة يعنى ضمنا السماح بالتغير وبروز تفاصيل لم تكن موجودة من قبل، وحذف تفاصيل كانت تشوش على الصيغة الكلية للتعبير، هي رحلة الى الوضوح بالاضافة والحذف والتأكيد، وهذه الرحلة تقودها حساسية الفنان ومقدرته الابداعية. هي ليست عملية عقلية صرفة، وهي ليست في نفس الوقت عملية دروشة، لابد أن يعمل العقل في توازن مع الإحساس، فالعقل يخطط، ويقترح التنظيم، وكل العمليات التي يتطلبها بروز العمل الفني، لكن الأداء يحتاج إلى حساسية، إلى كيان الفنان ككل، إلى بروز شخصية الفنان من خلال اعماله، وكل



٢- فرانز مارك - الحصان الصغير الأزرق - متحف سارياند

هذه ليست عقلية صرفة، فالعقل فيها ممزوج بالإحساس، والإحساس متوج بالذكاء البشري، فلو نظرنا على سبيل المثال للوحة «لويس باسكال» التي انتجها تولوز لوترك فقد صورها الفنان بخامة الباستيل، الناحية العقلية متوافرة في وقفة باسكال وفي عوامل الأرستقراطية المرتبطة بهذه الوقفة، العصا التي يحملها تحت إبطه، والسيجار الذي يدخنه، والقبعة المرتبطة بالطبقة الارستقراطية، وقصة البالطو، وفتحة الجيب العلوى.. كل هذه معلومات عقلية، ضرورة أولية للصياغة لكن طريقة علاج اللون واللمسات الوصفية للباستيل، والانتقال من الأزرق القاتم المتنوع إلى الأرضية الزرقاء الفاتحة ثم إلى اللون المحمر الباهت الذي يصف الباب كل هذا التناول عالجه الفنان بإحساسه وتقنيته، والصياغة منبثقة من خلال العملية التعبيرية التي تنقل حساً اجتماعياً بجانب الحس التشكيلي.

والعقل والحس مرتبطان في لوحة فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٠) المسماة الحصان الصغير الأزرق، فهناك نوع من المعرفة بخصائص الحصان الجسم والرأس والأرجل والذيل، كما أن هناك معلومات حول الأرضية التي تمثل تلالا مختلفة. ويظهر الحس المرتبط بالعقل في ألوان اللوحة - الحصان أزرق وهذا دخله الخيال والأرضية تجمع بين الأحمر والأصفر والأخضر، وهناك صياغة تخضع للإيقاع القوسى الذى يصف التلال، والصورة في مجموعها تعبيرية، وهى امتداد لنفس النزعة التى احتضنها تولوز لوترك. وتطور الفكرة يظهر في التغيرات التى تحدث فى أثناء نمو الصورة حتى تستقر أوضاعها النهائية. وهذا التطور يحدث نتائجه فى الصورة ذاتها، أى يتشكل التطور مع النمو الفكرى للفنان من خلال تعبيره، ومحاولته البحث عن الصياغة النهائية المستقرة للعمل الفنى، هذه مرحلة مقوماتها النفس البشرية ذاتها والقدرة على التأمل، والاحساس بالراحة الجمالية عند الوصول للحل المقنع. ولاشك أن العملية معقدة فهناك جانب يلعبه الخيال وهو الذى يأتى فى المبالغة وفى تحريف اللون عن الأصل الطبيعى، وفى ربط العناصر بعضها ببعض، وفى الصياغة الفريدة بوجه عام.

إن الفكرة تتطور مع نمو الفكر ذاته، ومحاولة التنفيذ وتتبعه بالرعاية حتى يستقر فى النهاية، وهذا التطور مرتبط بشخصية الفنان وتاريخه الإبداعى وثقافته المميزة.

الصدفة والقصد: ويتساءل المرء عن موقف الفنان من الصدفة فهل يحولها لصالح العمل الفنى، أم يلغىها ويكتفى بالجانب المقصود. وكلمة صدفة هى الأشكال والمساحات والألوان التى تتم بطريقة عارضة لا وعى للفنان بها، كسكب لون على أرضية الصورة، أو بروز تشويق فى ألوان الصورة، أو تسيل، قد يستطيع الفنان أن يحول هذه الصدفة إلى مادة معينة للتعبير الفنى بإدخالها فى الاعتبار فى أثناء الصياغة، أى تتحول الصدفة بتلقائيتها إلى قصد، وفى حالة أعمال الفنان كانت ألوان الأرضية بمثابة الصدفة، وصياغتها بالتكليف هو من باب القصد، ولذلك كان يجمع الأداء بين الإفادة من تلقائية الصدفة والحسم الشعورى لعوامل القصد، وقد أفاد هذا الجمع بين الظاهرتين فى صياغة تعبيرات الفنان الفنية، فجعل الصياغة

أمرًا غير مفتعل يحمل قدرًا من الجدة، وغير معاد رغم معاودة الموضوع في بعض الأحيان المرة بعد الأخرى.

والصدفة لها ارتباط بالتلقائية أى أن المدخل لا تخطيط فيه وإنما ينبثق من خلال العمل ذاته، فمجرد وضع مساحة حمراء في الصورة هو من باب الصدفة لأنه ليس له ارتباط بواقع بصرى مقصود، فلو قام الفنان برسم بعض التفاصيل الطبيعية فوق هذه المساحة الحمراء، لظهر ان بعض التفاصيل تدخل في اللون الأحمر وبعضها الآخر يخرج عن مقومات الرسم الطبيعية، يستطيع الفنان أن يكسو الأجزاء الخارجة عن نطاق الكيان الطبيعى بلون آخر غير الأحمر، وبذلك يكون قد حول الصدفة إلى قصد ليبرز كيانات لها دلائل طبيعية.

وفي صور مارك شاجال ليس هناك مسرح بصرى بالمعنى الشائع لكن هناك رموز لكائنات آدمية أو حيوانات أو طيور يضعها الفنان بطريقة عشوائية في الصورة وينسج حولها المحيط المريح المعبر فيجعلها في النهاية تتألف لتحكى قصة. أوضاع كائناته هو من باب الصدفة لكن صياغة المناخ أو الجو الملائم حولها هو من باب القصد، ولذلك تجمع صور شاجال بين عاملى الصدفة والقصد، ويزداد القصد وضوحًا حينما تفسر الرموز البصرية وتكشف النقاب عما تحويه أو ما يقصده الفنان من وضعها في هذا المكان أو ذاك.

وتظهر الصدفة بمعناها التلقائى في اللوحة (٨) الديك رقم (٤) إذ أن صياغة الشكل لا وجود له في الطبيعة، لقد انبثق في أثناء عملية الإبداع وسار شوطًا في طريق الصياغة. والصدفة ظاهرة أيضا في اللوحة (١١) الديك (١٠) حيث ان يقع اللون وشرطانه شكلت صياغة التعبير، والتلقائية هنا متميزة عن القصد الواعى المتوافر في اللوحة (٦) الديك (١). فالمسألة إذا نسبية، يحكمها الموقف وطريقة علاجه.

ولا تعنى الصدفة اشياء مفاجئة لم يكن لها دلالات في عقلية الفنان الواعية، إذ أن المنهج الفكرى الشعورى واللا شعورى، المقصود والمبهم يجعل بعض المظاهر تتم مباشرة وبوضوح وتعقل، بينما بعضها الآخر لا يحتل هذه المكانة، بل ربما يختفى،

وحتى لو كان موجوداً فإن عين الفنان قد لا تلمحه لأن الفنان يكون غير مشغول به في حينه. ولكن حين تستقر العوامل المختلفة فبعض العوامل التى لم يكن يراها الفنان، أصبح الآن فى مقدوره أن يراها ويطلق عليها صدفة لأنه غير متحكم فى وجودها شعورياً. فنحن نعيش رضينا أو لم نرض فى بيئة لها مميزاتها الطبيعية الفيزيكية والاجتماعية، وهذه البيئة تدرك أحيانا بوعى الفنان، وأحيانا أخرى تستقر فى اللاشعور وتحتاج إلى منبه ليوقظها. وقد نبهنا القرآن الكريم إلى الآية ﴿وتراهم ينظرون اليك وهم لا يبصرون﴾^(١) أى أن العيون مفتحة ولكنها لا ترى شيئاً، أى تفتح هذا؟ إن فقدان الوعي هو الذى يستبعد الأشياء من بؤرة الشعور، لكن الفنان الواعى لديه الاستعداد أن يرى، وإن يكشف فيما يراه مواقف كثيرة مليئة بالصدف، والتى لولا وعيه لغابت عنه كلية. وهناك فارق بين البصر والبصيرة، فالذى ينظر بعينه قد ينظر مثلما ينظر الطفل بنظرة محدودة لأنه ليس عنده ما يكفى من خبرة تساعده فى ترجمة ما ينظر إليه ولذلك فإنه لا يدرك المغزى وبالتالي فهو لا يبصر، أما الشخص ذو الخبرة والذى مر فى تجارب متعددة فإن مجرد نظرتة تعطيه التفسير لأمر كثيرة، وبعمق وعند ذلك نقول ان لديه بصيرة لأنه يربط بين النظرة السريعة وادراك العواقب.

وقد تعنى الصدفة فى اطار الفن التشكيلى شيئاً يعثر عليه الفنان من خلال رؤيته الخاصة التى يتفرد بها، كانت نظرة ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) إلى بياض الجدران توحى إليه ببعض الأشباح، ويمكن أن تؤخذ تلك الايحاءات وتتحول إلى صورة ملموسة، وقصة الجادون وقاعدة البسكلتة (الدراجة) معروفة فقد مر بابلو بيكاسو على محل دراجات ووجد الجادون معلقا، كما رأى المقعد معلقا وسرعان ما جمع بين الجادون والمقعد فى اطار جديد لعب فيه الجادون دور القرون والمقعد دور رأس الثور. وتحدث بيكاسو فى ذلك مشيراً إلى أن الرؤية الجديدة هى رؤية الفنان التى انتزعها من الصدفة فى ادراك العلاقة لكن بالنسبة لميكانيكى الدراجات فإنه قد لا يقتنع بما فعله بيكاسو وينظر إلى رأس الثور على أنها جادون ومقعد ويعيدهما إلى أصلهما فالصدفة شىء غير عادى، ويستطيع أن يحوله إلى معنى جديد مقصود لم يكن موجوداً من قبل.

والصدفة تثير تساؤلات فهل يعثر عليها الفنان لأنه اصلاً مشغول بقضية تؤرقه فيوجهه القلق إلى عملية بحث لا شعورية وحينئذ يجد في الأشياء التي تقابله بعض المعاني التي قد كانت تغيب عنه لولا الأرق الذي يدفعه إلى البحث، قد يكون هذا تفسيراً، وقد يقع التفسير في كون الفنان التشكيلي مشغولاً بوجه عام وبصفة مستمرة بالكشف عن العلاقات التشكيلية وهذه المشغولية تجعله ينظر إلى كل شيء يحيط به بالعين التشكيلية ولذلك فإن كل ما يصادفه يتحول تدريجياً إلى علاقات تشكيلية مستقرة يحملها بصمته ولغته التشكيلية الخاصة.

وكثير من الموضوعات التي استخدمت مثيرات في تعبيراتي الفنية كانت مصادره مصادفة، فبعض ورق الشجر رأيت في حدائق بعض المدارس في أثناء زيارتي للتربية الميدانية، كما عثرت على جذور البامبو بطريق الصدفة في غرفة رسم في مدرسة ثانوية بشبرا والصدفة معناها هنا أن العناصر التي عثرت عليها اثارتي فنياً وهي غير تقليدية أو مألوفة، وكانت سبباً في بروز أفكار متطورة لاح فيها الإبداع.

ومعنى الصدفة يظهر في تجربة الحبر المسماه باسم رورشاخ، وهي أن تضع بقعة من الحبر على سطح ورقة، ثم تثني الورقة بحيث ينطبع الحبر في الجانب الآخر من الورقة، وعندما تفرد الورقة من جديد يظهر شكل مميز نصفه الأيمن يتشابه مع نصفه الأيسر ويتبارى علماء النفس في تفسير الشكل الذي أساسه الصدفة ويستخدم اختبار رورشاخ (Rorschach test) كاختبار اسقاطي ويمثل شكلاً أكثر تهذيباً من اختبار بقعة الحبر، ويتخلله بعض البقع بالألوان^(٢) واجابات الاختبار تستخدم كإثبات للحياة الخيالية الحاملة للشخص، وتركيبية شخصيته، وتشخيصه من وجهة التحليل النفسي، ومن زاوية الذكاء، وقد صمم الاختبار رورشاخ سنة ١٩٢٠ وهو محلل نفسي سويسري^(٣). وهذا يعني أن مجرد الصدفة هي مسألة بداية، لكن سرعان ما تتحول إلى شكل نظامي له تفسير نفسي واجتماعي.

وتمر العملية الابداعية عند بعض الفنانين في عملية تحول من مجرد الصدفة إلى العمل الفني الواعي النظامي، ولنأخذ مثلاً جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٦). يضع بولوك قماش التصوير مشدوداً فوق أرض الغرفة، ويثقب كيزان الدوكو مجموعة ثقوب، ويمسك بكل كوز ويدور به حول قماش التصوير مسكباً اللون على

شكل خيوط وبقع وتكرر العملية بكيزان أخرى بمختلف الألوان. العملية الحادثة هي من باب الصدفة، في البداية، لكن كلما تقدمت زاد الفنان وعياً بحركة اللون وتوزيعه وكثافته حتى تنتهي اللوحة بتكوين واعى لا صدفة فيه. والصدفة تعنى هنا التلقائية - أما القصد فيعنى تحويل الصدفة إلى نظام، أى إلى تكوين له تكامله الذاتى. والملاحظ لأعمال بولوك أنها سرعان ما تتحول إلى نسيج متراكم متداخل العناصر لا يسهل فصل أى جزء منه عن بقية العمل، وتلمح من خلاله كثير من الخيوط الإيقاعية، الفاتحة والقائمة، ذات الكثافة الخفيفة، والأخرى ذات الكثافة الثقيلة القائمة، والتكرار المتنوع للوحدات، هو نظام اللانظام، المتميز بالتلقائية والانتشار والتنوع، كما أنه يجوده توزيع اللون بهذه الطريقة، يتخلل اللوحة وميض من الضوء منتشر في سائر اللوحة. ومجموعة اللوحات الكبيرة التى انتجها الفنان ونراها في متاحف أوروبا وأمريكا لتدل دلالة قاطعة على أن منهجه الابداعى اختلف كلية عن المناهج التقليدية الشائعة وأخذ مساراً مشرفاً للفن الأمريكى المعاصر لم يكن موجوداً من قبل. وحركات اللون متسامية، جميلة، ولكنها لا تمثل رقصة كما يسميها بعض النقاد، فهي حركات بدون بروقات مسبقة وبدون الاعتماد على روتين معروف^(٤).

وموضوع الصدفة والقصد يذكرنا بقصة ازاك نيوتن (١٦٤٢-١٧٢٧)^(٥) وسقوط التفاحة، فكثير من الناس كان ينظر الى سقوط التفاحة على أنها مسألة لا تستحق الاهتمام وهى بمثابة روتين، يحدث بلا تفسير، لكن عقل نيوتن حول هذه الصدفة إلى كشف لقانون الجاذبية، فأصبحت الصدفة بمثابة مثير لتعميم هام أو لاكتشاف قانون نظم لناصلة الأجسام غير العالقة بالأرض. فالعارض أوصلنا للدائم.

وبمثل ما يقال في العلم يقال في الفن حيث أن الصدفة لا تصنع فنا ولكن بعقلية الفنان الابداعية الواعية يمكن أن تعطى الصدفة شرارة البدء في تحويل الفكرة المبدئية إلى عمل فنى له كل المقومات المطلوبة للعمل الفنى ويجمع بين التلقائية والاكتشاف. فمن التجارب التى تجرى أحياناً سكب مجموعة من ألوان الزيت في جردل مملوء بالماء، فمن طبيعة ألوان الزيت أنها لا تختلط بالماء فإذا وضعنا صفحة

بيضاء من الورق أو القماش لصقت بقع الزيت على سطح الورق أو القماش ويظهر الشكل الملتصق بألوانه المختلفة وبقعه على أنه شيء مصادف عارض، و ببعض الإضافات من الخطوط والمساحات هنا وهناك يتحول الشكل المصادف إلى كيان أكثر حبكة أى إلى عمل فنى فيه النظام والتكوين.



٣ - التيقظ - ٤٧ × ٦٢ سم اكريلك ١٩٧٧

و حينما نتناول لوحة (٣) تيقظ بالتحليل نجد هناك عامل الصدفة المتوافرة في عناصر الصورة. فهذه العناصر لا وجود لها في الطبيعة على هذا النحو. ديك يحتل فراغاً كبيراً في الأمام وديك أصغر يظهر في الخلف، وامرأة تنظر من نافذة واشكال متناثرة من الحمام والطيور هنا وهناك.. هذه العناصر متواجدة بطريق الصدفة، أو بتداعى الأفكار المرتبطة بالتيقظ فهي إذا رموز ليس لكل منها وحدة معنى مستقل، لكن حينما وضع في مكانه عن قصد تحول من مجرد صدفة إلى أداة رمزية مثيرة للتيقظ ومدللة عليه بتفاعله مع العناصر الأخرى. بمعنى آخر أصبحت الرموز بوصفها الجديد المقصود تكون قصة، فالفتاة التي تطل من النافذة المفتوحة على مصراعها وبشرها المهمل إنما تنظر إلى الفجر انبثاق الخط الأبيض من الخط الأسود، والديك الكبير الأمامى والصغير الخلفى يرمزان إلى التيقظ حيث بصياحها يوقظان النائمين ويدعوانهم للنهوض، والحمام الكائنات الصغيرة التي تشير إلى الحركة والخفة وهي منتشرة في الوسط وفي الجوانب وفي الجانب العلوى للصورة. كل ذلك يؤدي إلى ترابط العناصر بعضها ببعض في اتجاه المعنى الكلى وهو

التيقظ. يمكن أن توصف الصورة بأنها رومانتيكية، وأنها خيالية، وتحمل مسحة سريالية واستخدمت السكين في صياغة ريش الديك في العمل الفني.

التشطيب: وكل عمل فني ينتهى بالتشطيب (finishing) ومعناه التغلب على نقط الضعف وعلاجها واحكام نقط القوة، والوصول بالعمل في مجموعه إلى مستوى الإحكام، وليس هناك من طريق مطلق لعملية التشطيب فالمسألة نسبية، تتوقف على شخصية الفنان، والمدرسة الفنية التي ينتمى إليها وطبيعة المشكلة الفنية التي يعالجها، وعملية التشطيب كانت في الماضي تقنية بحتة أساسها تقليد الطبيعة وأصبحت تدريجياً متحررة من هذا المدخل ومتكيفة مع الأوضاع المتغيرة للتعبير عبر السنوات الأخيرة من التطور، فالتقنية السريالية التي كان يطلق عليها سلفادور دالى فوتوغرافية من صنع اليد أنه كان يبحث عن واقع من اختراعه ويحكم هذا الواقع ليظن الرائي أنه واقع حقيقة. بعكس التقنية الرومانسية التي ظهرت في شخصيات پيرأوجست رنوار وخاصة بشرة فتياته والتي ظهرت أيضا في كنائس كلود مونييه وسماواته، والتنقيطية التي ظهرت في أعمال جورج سورا والتشطيب في كل حاله يأخذ أشكالا تتناسب مع هذه الحالة، وتتغير تبعا للمنهج المتغير لكل فنان. ويمكن ملاحظة أن عملية التشطيب في اللوحة (٧٣) الكائنات الصامتة فيها التدقيق الشديد لإيجاد البعد الثالث وهو اتجاه يختلف كلية عن العلاج التلقائي المتوافر في اللوحة (١١) الديك ١٠ حيث أن بقع الألوان تنساب بدون تركز وبحرية تتناسب مع التعبير.

وعملية التشطيب يقصد بها عادة احكام الروابط بين التفاصيل بعضها والبعض بحيث تستقر كل لوحة منها في مكانها المناسب الذي تسهم من خلاله بفاعليتها بالنسبة لسائر التفاصيل الأخرى فتزيد العمل جمالا واستقرارا، والمثل البلدي الشائع «النواية تسند الزير» يعنى ضمنا أن رب تفاصيل ضئيلة لا يفكر الإنسان في إمكان أن يكون لها قيمة، هذه التفاصيل يمكن أن تلعب دورا عظيما بالنسبة لأحجام كبيرة لها ثقلها «والزير» وعاء يستخدم لحفظ الماء في الأرياف وله نهاية مدبية يغرس منها في الطين وأحيانا يميل هذا الوعاء الكبير ويحتاج إلى شيء ضئيل ليسنده من أسفل فاعتاد الفلاحون أن يستخدموا نواة البلح لصلابتها لتؤدي هذه الوظيفة

فيضعونها في أسفل الزير على اليمين أو اليسار حتى يستقر وضع الزير، ومن هنا ضرب المثل «نواية تسند الزير» وتنتقل الفكرة الرمزية إلى البشر، إذ قد يحتاج إنسان له جاه وقوة إلى شخص ضعيف لا جاه له ولا قوة ليسنده، أما بخدمته، أو بالسهر على مطالبه، أو بتحقيق بعض حاجاته التي لا يجد صاحب الجاه الوقت والقوة لتحقيقها، وحينئذ ينطبق المثل «نواية تسند الزير».

على أن الصورة في الفن التشكيلي تبدو جلية من خلال علاقة الشكل بالأرضية، التفاصيل الدقيقة الأمامية، بالتفاصيل المجملة الخلفية، ولكن يظهر اللون ذو الوهج جلياً مثيراً، ربما احتاج إلى أرضية باهتة حوله، لا صخب فيها ولا زهو فالمسألة هنا نسبية الباهت يدعم الزاهي، والضئيل الحجم يدعم الضخم في الحجم، والمجمل التفاصيل يبرز الكثير التفاصيل، وعند التحدث على التشطيب معناه وضع كل شيء في مكانه: الخلفي يجب أن يتوارى، والأمامي يجب أن يظهر ويسود، وتتضح هذه القضية في الموسيقى حينما تكون الصفارة أو الكمان أو الناي في المقدمة، فكل الأوركسترا بألحانه يتجه إلى الخلف ليخدم ظهور العزف المنفرد أو صوت المطرب أو المطربة، وإذا لم يحدث حساب يعين على أن يؤدي كل تفصيل دوره يختلط الحابل بالنابل ويضيع صوت المطرب في زحمة الطبل والقرع وضجيج الآلات مما يؤدي إلى عدم تكامل العمل الفني.

لقد ذكرت في مكان آخر قصة هذا الصديق الذي دخل على ميكلانجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) في مرسومه ووجه إليه الكلام معاتباً: مالى أراك عاطلاً منذ بضعة أيام لا تنتج شيئاً، فرد عليه ميكلانجلو قائلاً: على العكس أنا كنت مشغولاً طوال الوقت (مشيراً إلى التمثال) فقد نعمت هذه العضلة، وأبرزت تفاصيل هذا الظفر، وأكدت بروز الشفة وغير ذلك من التفاصيل. فرد صاحبه معلقاً ولكن هذه كلها توافه، فقال له ميكلا نجلو ربما تكون في نظرك توافه، ولكن تلك التوافه هي التي تصنع الاحكام، والاحكام ليس شيئاً تافهاً^(٦).

ومن هذا المثل يلوح أن عملية التشطيب، هي الإخراج المتكامل للعمل الفني وإزالة العيوب بقدر الإمكان، والتأكيد على الحسنات، فمن الفنانين من يلغى آثار المحاولات الأولى في بناء العمل الفني، قد تكون علامات القلم أو الفحم، ولا يبقى

إلا النهاية التي استقر عليها الشكل. ومنهم من يفعل ذلك ليوهم المتفرج كما لو كان العمل الفني ولد كاملاً^(٧). والتشطيب ينقل العمل الفني في عمومته من المستوى الغفل إلى المستوى المهذب، من حالة الكروكي إلى حالة التماسك وعدم التردد.

ولا يمكن الادعاء بوصفة معينة للتشطيب، إذ أن الكمال نسبي ومعنى ذلك أنه مرتبط بالطراز وبالمثالية، فالتشطيب الذي يحتاجه فرانز كلين (١٩١٠-١٩٦٢) غير التشطيب عند ولم دي كوني^(٨) (١٩٠٤ - ١٩٠٨) وهذا وذاك غير التشطيب الذي احتاجه الفارو سيكيروس (١٨٩٦ - ١٩٧٤) فالذي استخدم شرطان اللون الأسود الخالص على أرضية بيضاء، غير ذلك الذي موع الأجسام البشرية في ضباب الأرضية وهذا وذاك غير الذي عني بالبعد الثالث وبعملية التجسيد والواقعية البصرية كالذي تشاهده في أعمال سيكيروس.

ولو أن التشطيب يعنى الاحكام (perfection) فلا بد من الحذر من المفهوم الميت للاحكام أن البعض قد يعالجه على أنه مجرد تقنية ويغالى في هذه التقنية حتى يفقد العمل الفني حيويته وحساسيته ويتمثل بقول الشاعر:

كلامك يا هذا كفارغ بندق خال من المعنى ولكن يفرقع

فالبندق الفارغ لا ثمرة فيه ومع ذلك فإنه يفرقع وهذا دلالة عكسية لخلوه من الثمرة. واسمع نصيحة شاعر آخر:

إذا كنت في أمر فكن فيه محسناً فعما قليل أنت ماض وتاركه

فالوصية هنا الإحسان بمعنى الإتيقان والإتيقان لذاته حيث أن الإنسان تنتهى حياته وأن ما يتركه وراءه متقنا هو الذى سيستمر يعبر عن قيم هذا الإنسان الخالدة. أما إذا تركه خاوياً غير متقن فسرعان ما يتلاشى تأثيره ونستشهد في ذلك بقوله جل وعلى: ﴿فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض﴾^(٩).

فالقيم الأصيلة هي التي تبقى وتمثل في النهاية تراث البشرية، ولذلك فإن الإتيقان أساس عملية التشطيب ويقتضى هذا صبراً وتأن، وإحساساً مستمراً بعلاج كل مشكلة: صغيرة أو كبيرة، وعدم تقبل الحلول السريعة بدون ترو، بل إختيار أنسب الحلول وأفضلها في المجال الذى يعالجه الفنان.

ولا تعنى عملية التشطيب تقنية مقننة، فالتقنين لا يتناسب مع تنوع شخصيات الفنانين، وتعدد مشكلاتهم، ومداخلهم المختلفة وطرزهم، ولذلك لابد أن نتصور التشطيب في إطار مقومات ذاتية نوعية خاصة مرتبطة بعملية الإبداع ولا يمكن التنبؤ بها مسبقاً، إذ أنها تتكيف من خلال التنفيذ والتهديب وتتشكل وتتطور حسب كل وضع. وليس هناك ثمة حلول مستقرة في حالة أعمال الفنان الواحد، فلو استعرضنا أعمال فنان واحد مثل فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) سنجد أنه شكل تشطيباته حسب نوع الموضوع الذى يعالجه، وموقع هذا الموضوع في تاريخ حياته الفنية، ففي كتابه الذى بين يدي^(١٠) أشاهد في مجموعة الصور الأولى إخراجاً يكاد يكون أكاديمياً ثم تلوح تقنية استخدام الخطوط في بناء جسم الموضوع كما هو حادث في صورة بير تانجى ١٨٨٧ (فترة باريس) وهى بالألوان الزيتية مقاس ٧٣×٩٢ سم (متحف رودان).. التشطيب مختلف تماماً عنه في لوحة أكلة البطاطس ١٨٨٥ فترة نيونن وهى زيتية ٨٢×١١٤ سم امستردام، فشخصية فان جوخ المشهورة غير واضحة في هذه الصورة التى يتقن فيها إخراج المنظر من الناحية الأكاديمية، وحينما نصل إلى لوحته ليلة كثيرة النجوم ١٨٨٩ (فترة سانت ريمى) زيتية مقاس ٧٣×٩٢ سم متحف الفن الحديث بنيويورك، نشاهد كيف تحولت تقنية الخطوط المتواصلة إلى نوع من الدراما صاغه الفنان بطريقة إيقاعية دائرية حول نجوم الليل ومن الملفت للنظر أن فان جوخ وصل إلى اكتشافه هذا قبل عمليات التحرر التى ظهرت في المدارس الفنية المختلفة في القرن العشرين، ولذلك يظهر التشطيب هنا على أنه تأكيد للنظام المميز للعمل الفنى ومحاولة إبرازه بكل طاقات الفنان. والتطور الظاهر في أعمال فان جوخ من ناحية أسلوب التشطيب والتقنية النوعية التى تطلبها نشاهد أمثلة له في حالة فنانين آخرين التى تثبت حياتهم الفنية أن نقطة بدايتهم تختلف عما توصلوا إليه في ذروة حياتهم ومثل واضح على ذلك أعمال الفنان بابلو بيكاسو التى مرت في فترات متنوعة: أكاديمية، زرقاء، حمراء، تكعيبية، تجريدية، سيريالية، وشاهدت في متحفه في باريس، وفي معرضه الكبير بمركز بومبيدو الذى رأيته منذ سنتين عمليات التشطيب المتحولة والمتكيفة مع كل عمل فنى من أعمال فترة معينة. انظر لوحته «الراقصة دووورف (نانا) ١٩٠١ زيتية ١٠٤×٦١ سم الموجودة بمتحفه في برشلونة فهى تعتبر امتداداً

للتأثيرية حيث تشاهد بطش الألوان التحليلية المتراسة وبالمقارنة بلوحة جرتود ستين ١٩٠٦ زيتية ٨١ × ١٠٠ سم متحف المتربوليتان نيويورك. لقد جلست جرتود ستين لبيكاسو لرسمها في شتاء ١٩٠٦ ثمانين مرة. ولم يكن بيكاسو حتى هذه اللحظة مقتنعاً بما وصل إليه وحطم الرأس. ثم صورها بعد فترة دون الاستعانة بالموديل. وبهذا العمل ترك بيكاسو الفترة الحمراء، وبدأ يتحرك نحو تجربة جديدة في الفن. ثم نجد تقنية أخرى في لوحته نساء افينيون ١٩٠٧ وهي زيتية مقاس ٩٩ × ٩٩ سم بمتحف الفن الحديث بنيويورك. وتعتبر مفتاحاً للتصوير في تاريخ الفن الحديث. وهذا العمل ربط بين بيكاسو والفن البدائي. هذه ثلاث أمثلة فقط في مدة لم تتجاوز سبع سنوات مما يبين حالة التطور الحادثة التي تثبت عدم امكان تقنين عمليات التشطيب التي تخضع للإطار الإبداعي المتطور الذي لا يلتزم بحرفية الأصل الطبيعي للنماذج المصورة^(١١).

وسنجد تطوراً آخر في لوحته القبلية التي أنتجها في ٢٦/١٠/١٩٦٩ وهي زيتية مقاس ١٣٠ × ٩٧ سم وهي ضمن متحفه في باريس. وفي سنوات بيكاسو الأخيرة كانت هناك رغبة عند الفنان للتعبير عن مناظر الحب. فهاذان الوجهان المضغوطان يلتقيان ويندمجان بعضهما في البعض، وكلا الاثنان غارقان في قبيلتهما وهما في حالة اهتزاز لك أعينهما ما زالتا شاخصتين^(١٢). والتقنية والتشطيب يختلفان عما حدث في نساء افينيون، ومرة أخرى نجد الرحلة امتدت زهاء ٦٢ عاماً نتبين منها أن الزمن يلعب دوره في تجربة الفنان وتحوله من حالة إلى حالة.

وخلاصة الرأي أن التشطيب في القرون التي سبقت القرن العشرين كانت أميل للثبات، بينما هي في القرن العشرين أميل إلى التغير المستمر والتحول على المداخل المتسعة التي سمح بها القرن العشرون بنظرياته الديمقراطية التي سمحت بالتعدد والتفرد وبالأدمغة المتنوعة، وهذا يفرض عبئاً على النقد الفني، فكيف له أن يختار إطاراً للنقد في عملية من طبيعتها هذا التغير والتحول، لو فعل ذلك لكان نقداً زائفاً لا يتمشى مع التطور ولا مع طبيعة الإبداع. ويصبح النقد الفني علماً لا مزاجاً عارضاً، علماً يتوخى صاحب معرفة مستعرضة بمسائل كثيرة لا حصر لها

وأهمها حياة الفنان واتجاهاته المتطورة منذ أن بدأ عملية الإبداع حتى اللحظات التي أراد الناقد أن يسجل رأياً فيه.

وقد يكون من باب الإحاطة التنويه ببعض التقنيات والتشطيبات التي تغيرت وتحولت منذ أن بدأ الفنان يعرض إنتاجه في المعارض العامه ١٩٤٣ حتى وقتنا هذا ١٩٨٩، فالمتتبع يجد تغيراً في الثقافة أثر على عملية التحول من مجرد الإدراك الحسى إلى مداخل للإدراك الكلى والمفاهيم المجردة المتصورة ففى موضوع الديك الذى شغل الفنان منذ ١٩٦٧ حتى ١٩٨٩ شكل (٢) ١٩٦٧ اليقظة وهو إتجاه رمزى، والأشكال (١)، (٢) التيقظ والبحث عنها والحلم ١٩٧٧ إتجاه سيرىالى، والديك (١)، (٢) تعبيرى والديك (٣)، (٤)، (٥) تزداد فيه تدريجياً العملية الرمزية والبعد عن الواقع الظاهر، والديوك (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠) بجانب الرمزية استرسال نحو التجريدية وتعود التعبيرية للظهور مرة أخرى فى (١١)، (١٢)، (١٣)، (١٤)، (١٥). ويبين هذا أن كل عمل فنى هو وحدة فى حد ذاته ويتفرد بمشكلاته عن بقية الأعمال الفنية، وإن كان الموضوع واحداً، كما أن تحليل اللون أو تجزيته أو إيجاد ملمس ودسامة وسمك به... كلها إجراءات تسير كل عمل فى حد ذاته وتناسب معه.

وعندئذ يصبح الديك نافذة نطل منها على التعبير الفنى وعلى الإبداع وغير متوقع نتائج موحدة ثابتة طالما تغير قماش التصوير إيداناً بتجربة جديدة.

ولو أن النفس البشرية قد تلتزم فى مسارها الطويل بخطوط عامة عريضة لكن هذه من سمات الشخصية العامة، لكن انعكاساتها لا بد أن تكون فريدة بقانون خاص فى كل حالة. ربما يكون اللون الأحمر هو السائد لكن صياغة الأحمر فى الريش والعرف تتشكل فى كل مرة بطريقة جديدة.

الهوامش :

(١) ١٩٨ ك الأعراف ٧.

(٢) James Drever, *The Penguin Dictionary of Psychology*, Harmondsworth, Middlesex, England, 1979, p. 253.(٣) Gharles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Middlesex, England, 1968, p. 144.(٤) Elizabeth Frank, *Pollock*, N. Y.: Abbeville Press, 1983, p. 79.(٥) Newton, Isaac, Sir 1642-1727 English philosopher and mathematician. Author of *Principia* (1887), on which he enunciated, unicerse square law, of gravitation and laws of motion; application of these laws enabled him to explain planetary motion fo 1st time. Discovered that white light is compored of colours of spectrum, invented reflecting telescolpeE

Collins Double Book Encyclopedia Dictionary, London and Glasgo: wm. Collins Sons and Co. Ltd., 1982, p . 284.

(٦) محمود البسيوني، العملية الابتكارية، ط. ٢. القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٥، ص ٩٠-٩١.
(٧) انظر الآراء المنشورة في ذلك في كتابي: الفن الحديث - رجاله، مدارس، آثاره التربوية، القاهرة: دارالمعارف ط. ٢، ١٩٦٥، ص ٧١-١١١.

(٨) Willem de Kooning

(٩) ١٧ م الرعد ١٣.

(١٠) Lara Vinca Masini, *Van Gogh*, London: Thames and Hudson, 1977.(١١) Mario De Micheli, *Picasso*, London: Thames and Hudson, 1975.(١٢) Hélène Seckel, *Musée Picasso Guide*, Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 118.



من دراسات الديك للفنان محمود البسيوني ١٩٨٩

الفصل الرابع

آراء صحفية

أحمد مرسى (روزاليوسف)



الكباريه ٧٢×١٢١ سم زيتية ١٩٧٠

العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية

يطرح معرض دكتور محمود البسيوني، عميد المعهد العالي للتربية الفنية، المقام حالياً في قاعة «اخناتون» قضية العلاقة بين الإبداع الفني والألقاب العلمية للمناقشة.. فهي قضية غير شخصية على الإطلاق. أى لا تتعلق بالدكتور محمود البسيوني وحده وإلا لما لفت إليها الأنظار باعتبارها مجرد ظاهرة فردية.

يشتغلون بالتدريس في الكليات والمعاهد الفنية وهم لذلك يتسابقون على هذه الألقاب لضمان الترقى في مناصب التدريس، وليس بدافع الكشف الذى يحققه

فقد بدأت تلفت الأنظار في السنوات الأخيرة ظاهرة الألقاب العلمية التى تسبق أسماء الفنانين التشكيليين. والمعروف أن جميع هؤلاء الفنانين

الفنان المبدع داخل محترفه بدون أن يبغى من ورائه شيئاً لا يمت بصلة إلى طبيعة عملية الخلق نفسها التي يحقق بها الفنان ذاته ووجوده.

وهذه الظاهرة إلى هذا الحد، مفهومة ومبررة. ولكنها عندما تتجاوز الحدود الأكاديمية، فتصبح الألقاب العلمية المقياس الذى يحدد حجم الفنان التشكيلي، فلاشك أنها تشكل خطراً حقيقياً على الحركة الفنية. ولمزيد من الإيضاح، أشير إلى حقيقة أن هذه الألقاب بدأت تعبر أسوار المعاهد والكليات. لتصبح كلمة «السر» التى تضمن لصاحبها مقعداً بين مقاعد مختلف اللجان الفنية التى تهيمن على الجانب الرسمى لحركة الفن المصرية. ونعود إلى معرض الدكتور البسيونى الذى يقدم دليلاً مادياً على انتفاء العلاقة بين اللقب العلمى، والقدرة على الإبداع.

يقسم الفنان أعماله المعروضة إلى ثلاث مجموعات رئيسية، استوحى المجموعة الأولى من دراسة الماعز والثانية من دراسة العيون وجاذبيتها «المثيرة» والثالثة من الطبيعة، ثم يقول فى تقديمه للكتالوج «أن كل هذه اللوحات خرجت فى أنظمة أقرب إلى التجريد منها إلى النواحي البصرية».

ولا يستطيع الناقد أن يقسم اللوحات هذا

التقسيم النوعى، أى على أساس الموضوع. إذ تفرض النظرة النقدية إعادة تقسيم المعروضات وفقاً لاختلاف أساليب التعبير التى تبناها الفنان. وهى تبعاً لذلك تنقسم إلى أعمال تجريدية تنحو إلى الزخرفة السطحية وأعمال زخرفية بحثة أقرب إلى نقوش المنسوجات (الماعز) وأعمال تعبيرية (لوحات البورتريه) وهى تميل فى بعضها إلى أسلوب الفنان الفطرى بدون أن تتحقق فيها خصائص هذا الأسلوب. التى تتلخص فى تفتح الرؤية وطراجة التعبير وحيويته.

ويحاول الفنان فى معالجته لهذه الأساليب المختلفة أن يستفيد من رسومات الأطفال. إلا أن محاولاته هذه، تفضح دائماً جانب المعلم التربوى فيه دون أن تمس جانب العفوية والبراءة الذى يحببنا فى رسومات الأطفال، على عكس ما نلمسه فى بعض أعمال فنان مثل «ماتيس» أو «بوفيه».

وأخيراً نعود إلى قضيتنا الأساسية، فنقول أننا حقيقة فى حاجة إلى جيش من خبراء الاقتصاد والسياسة والصناعة والعلوم والآداب من حملة الألقاب العلمية. ولا أعتقد أننا فى حاجة إلى مزيد من الفنانين التشكيليين من أصحاب هذه الألقاب.

أحمد مرسى

د. محمود البسيوني يرد:

عن العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية

تعرض الكاتب أحمد مرسى (في عدد الاثنين ٦ مارس سنة ٧٢ من روزاليوسف) من خلال معرضي الخاص الثالث الذى أقيم في قاعة اخناتون منذ أسبوع إلى قضية العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية، وهو موضوع يستحق التعليق لما له من أهمية خاصة ترتبط بمسار الحركة الفنية التشكيلية في مصر وُرايه الذى عرضه في الحقيقة يمثل

يحمل في طياته صوراً من التخلف والتقدم، والمشتغلون بالفنون قد يقع بعضهم تحت الصورة الأولى أو الثانية. أما الأولى فتتزع إلى النهج الأكاديمي النمطي المحافظ في الفن الذى يحاول أن يقنن الفن وعملياته الابتكارية فلا يساير التطور ويتبع ذلك أيضا منهج النقد - إذا ارتبط بصورة التخلف الأولى، فهو نقد مبنى على التتميم على القواعد والأصول المحفوظة والتي ليس لها صلة بالإبداع.

أما الصورة الثانية ففيها مغامرة، تكتشف قواعد وأصولا جديدة، وتلفت النظر إلى رؤى مستحدثة تغاير كل المفايرة المألوف والمحفوظ، والمنهجى، والنمطى، ولذلك لا يصح تطبيق قواعد مسبقة في النقد على تلك الأعمال لأن معنى ذلك مطالبة صاحبها بالرجعية بدل التقدم، وتكرار المألوف بدلا من الكشف الجديد المبتكر.

دون شك وجهة نظر الذين يعتقدون أن الإبداع الفني مسألة موهبة ووراثية - ولا دخل للمؤهلات العلمية به إلا أن أحدا لم يعد يعترض بوجود دكتوراه في الأدب كما لا يعترض أحد على وجود دكتوراه في الطب، فلماذا نقلل من شأن الفن ونضعه في زاوية خاصة ولا نرضى له أن يرقى المستويات العلمية، كالعلم والأدب، إلى آخر مراحلها؟ علما بأن ألقاب الفن موجودة في أمريكا «التي تهدد العالم بتقدمها التكنولوجى» منذ أكثر من نصف قرن.

السر» التى تضمن لصاحبها مقعدا بين مقاعد مختلف اللجان الفنية التى تهيمن على الجانب الرسمى لحركة الفن المصرية»، ثم يضرب بمعرضي مثلا على انتفاء العلاقة بين اللقب العلمى والقدرة على الإبداع كما يدعى. أما من حيث الشق الأول من عبارته فإن دخول أصحاب الألقاب إلى اللجان دليل قوة وفكر راجح متطور لا دليل ضعف وعدم فهم، فقضايا الفن شأنها شأن أى قضايا أخرى دخلها العلم وأصبحت تخضع للدراسة العلمية، ومن الواجب أن يفتى فيها أصحاب الرأى العلمى لا أصحاب الأمزجة التى ليس لها سند علمى، كما أن الفن

رأى السيد الكاتب أحمد مرسى «ان الألقاب بدأت تعبر أسوار المعاهد والكليات لتصبح «كلمة



القطيع ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧١

ما تنكشف صورها، وتحيط بنا، وقليلًا ما نراها..»
د. محمود البسيوني
عميد المعهد العالي للتربية الفنية

أحمد مرسى يعقب:

● ليس لي من تعقيب على رد الدكتور محمود البسيوني الذي أرحب بنشره في صفحة الفن التشكيلي إلا تأكيد رأيي في العلاقة بين الإبداع والألقاب العلمية، ولتوضيحه أقول أن الدراسة ضرورة من مكونات الفنان ولكنها ليست بالضرورة شرطًا أساسيًا للقدرة على الإبداع. ولزيت من الإيضاح أشير إلى بديهية لا يختلف فيها إثنان، وهي أن أكاديميات الفنون تخرج سنويًا مئات من دارسي الفن، بينما لا ينضم منهم إلى الفنانين المبدعين إلا عدد لا يتجاوز عدد أصابع اليد.

وإذا كانت ألقاب الفن موجودة في أمريكا، كما ذكر الدكتور البسيوني وهو محق في ذلك، إلا أنني لا أذكر أن هناك فنانًا واحدًا من بين رواد فناني الطليعة الأمريكيين من يحمل لقب دكتور، وأنا لا أعتمد في ذلك على الذاكرة وحدها، ولكن بعد رجوعي إلى مجلد ضخيم عن النحت والتصوير في الولايات المتحدة خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٠.

أما عن رأي السيد بدر الدين أبو غازي الذي أقدره، فلا تعليق لي عليه!

ورداً على الشق الثاني من عبارته فانه مع الأسف طبق نقدا ملتزما من النوع الأول على أعمال هي من طبيعة النوع الثاني، ولذلك فإنني أدعوه لإعادة النظر في رأيه في ضوء ما كتبه بدر الدين أبو غازي الناقد الفني ووزير الثقافة الأسبق عن معرضي الثالث هذا الذي تعرض له، حيث يقول الأستاذ أبو غازي «معرض أهميته في تميزه، وما يحفل به من تجارب الفنان ورؤاه، وامتلاكه أبعادا جديدة في لغة التشكيل المعاصر، وقدرته على تناول الموضوع الواحد بفكر وإحساس نافذ، وإبداع رؤى مختلفة ومتنوعة من ذات الموضوع.. وهو في هذا يتلاقى مع منطق الفن المعاصر في تناوله أشياء الحياة العادية، وإعادة خلقها خلقا جديدا من عالم الفنان ومن ايجاء العصر..»

كما يحق لي أيضا أن أعرض لما كتبه مدير عام الفنون الجميلة السابق الأستاذ على كامل الديب حيث يقول:

«أخذت بالموضوع الواسع حول حركات وخطوط وعيون الماعز وهذه الرؤية جديدة بالإحاطة وإعادة العرض لها مستقلة لتأخذ حقها في التعبير والإضافة.

وهذه الرؤية هي أيضا إحدى الرؤى التي نبحث عنها في محيط البيئة، تسكن فيها، ولكن قليلا

رأى حسين بيكار (الأخبار)

موضوع اليوم: ألوان وظلال



وجه (١) ٥٠×٣٠ سم زيتية ١٩٧٠



ذوات القرون ٧٤×٦٤ سم زيتية ١٩٧١



انطلاقة ١١٠×٨٠ سم زيتية ١٩٧١

ثلاث لوحات من معرض الفنان محمود البسيوني، الأولى تمثل مجموعة من الماعز فيها مبالغة واضحة في تحوير الحيوانات، وفي اطالة قرونها.. وفي الثانية وجه يذكرنا بوجوه أقنعة الفيوم، وفي الثالثة تكوين تجريدي من أشكال هلالية تتميز بجمال التكوين وترابط العناصر..

الفن بين العقل والقلب

جولتى مع الزميل الفنان والمربي الكبير الدكتور محمود البسيوني في معرضه كانت جولة فكرية ممتعة حوت حوارا متشعبا حول قضايا فكرية اتفقنا في بعضها واختلفنا في البعض الآخر..

وما أحلى حوار الزملاء عندما يكون موضوعيا وبجردا من الذاتية، وخاصة عندما يتقبل الزميل نقد زميل له بقلب مفتوح، بل ويستدرجه بالحاج كي يقول ما يراه بصراحة وبدون تخرج أو تحفظ أو مجاملة.

والحديث مع فنان مثل الدكتور بسيوني ليس بالأمر الهين، فهو إلى جانب كونه فنانا كبيرا ومربيا فاضلا، مؤف لعديد من كتب الفن والتربية الفنية، تقوم بدور بالغ الأهمية في إثراء المكتبة العربية وإيقاظ الوعي الفني والثقافة التربوية عند طلاب المعرفة.

ان إنتاجا بهذا المستوى والغزارة يضاعف مسئولية صاحبه عندما يقدم لجمهوره تجربته التطبيقية، إذ يضع نفسه موضع المقارنة بين حصيلته من الثقافة التي يقدمها للناس في كتبه ومؤلفاته كمعلم، وبين ما يحمله عمله الإبداعي من ملامح هذه الثقافة كفنان..

ومشكلة الفنان المثقف انه مطالب بأن يكون على مستوى ثقافته أو متفوقا عليها، ومطالب كذلك أن يوائم بوعى كامل بين الواقع الخارجى وبين واقعه الداخلى، وأحيانا يدفعه احساسه الشديد بالمسئولية إلى حافة الحذر الذى يعوق الحركة فيزداد اهتماما بالواقع الخارجى على حساب ذاته..

ولقد كان هذا حال الزميل الفنان عندما أراد أن يكون على مستوى ما يعمل له للناس، فبالغ في إيقاظ وعيه، وأسرف في مصاحبة عقله في رحلة الكشف عن المجهول.

وكشف المجهول مغامرة شاقة لا تخلو من الطيش الجميل، يلغى فيها الإنسان عقله أو بعض عقله.. ولولا هذه المغامرة بما فيها من مخاطر لما عثر الإنسان في أعماقه على كنوز المعرفة وروائع الإبداع..

والمغامر البالغ الحذر قد لا يصل إلى هدفه، أو قد يسبقه إليه غيره.. والخوف من الخطأ أكبر المعوقات في دنيا المغامرات.. والكبار بشر أيضا.. وليسوا معصومين من الخطأ الصادق.. ولهم كامل الحرية في التعبير عن عواطفهم مثل الأطفال تماما في غفلة من رقابة العقل!! أليس العقل عدو القلب منذ أن خلق الله العقل والقلب؟!

ووقفنا طويلا نستعرض اللوحات ونناقشها. وكانت أولى ملاحظاتي للزميل عابرة خارج الفن، ولو أنها ملاحظة صغيرة وتافهة، غير أنها تسيء إليه كمرب واجبه الأول ان يغرس في طلابه الاعتزاز بقوميتهم وتأكيد عروبته.. وخاصة وهو يحاول في تجربته استلهام التراث. وأول مظاهر التراث حروفه التي يكتب

الفنان استغلالاً بلامضمون في اللوحة المسماة (انطلاقة) التي تعتبر المفتاح الذي يوضح رمزيات ما سبقها من لوحات..

أما مجموعة الوجوه المستوحاة من أقنعة الفيوم فإنها تنقلنا فجأة إلى مناخ آخر عندما تستقبلنا بعيونها الواسعة البالغة التحديد، وهذه الوجوه رغم ضخامتها، إلا أن بناءها ينقصه صلابة التصوير، ودسامة الأداء، وكثافة البناء. وفي المجموعة الثالثة تسللت بعض المناظر (البلاجية) القريبة من الواقع، تصادم فيها التحوير الزخرفي في بعض أجزائها مع التقدير الواقعي في الأجزاء الأخرى فصدر عنها ضجيج يخلخل العمل..

أما التراكيب التجريبية بعناصرها الهندسية الحادة الزوايا فهي في رأيي بعيدة عن مزاج الفنان ولا تتوافق مع طبيعته التي تميل إلى الإيقاع القوسي والتنغيم اللولي بمرونة وسهولة انسيابه، والذي يجيد الفنان استخدامه ببراعة ومقدرة واستاذية.

في ذلك يعود إلى زخرفية التناول شكلاً ولوناً.. والزخرف كما هو معروف لغة جمالية تمتع العين، وليست لغة تعبيرية تخاطب الوجدان، وشتان بين لغة مفلطحة لا يتعدى تأثيرها مسطح اللوحة، ولغة تستخدم جميع الأبعاد المكانية والزمانية والعاطفية لايجاد صراع درامي يمتزج بخلايا النفس.. هذا إلى جانب عدم استخدام معطيات خامة (الطلاء) في اثراء ملابس اللوحات واثارتها وإيقاظ لنبضها، فكانت النتيجة كأنها مساحات صماء منفذة بورق اللصق والقص.

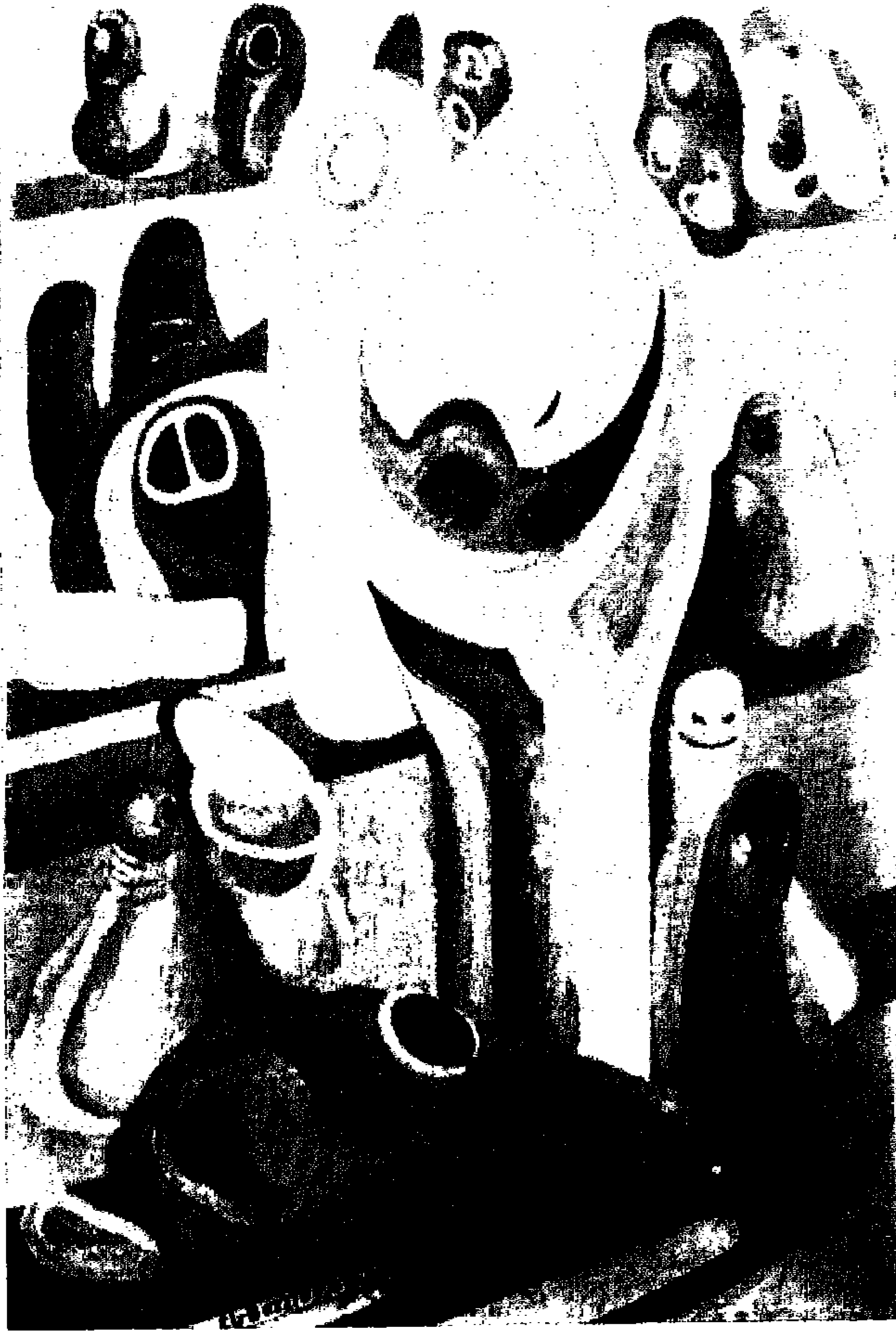
غير أن كفاءة الفنان العقلانية ومقدرته التصميمية تتجلى في تكويناته الغنية بتراكيبها المعقدة.. واثراء تصميماتها وبراعته في تحوير الوحدات وإيجاد علاقات متناغمة بين الخلفيات والأماميات، وبين الأشكال والفراغات في احكام نسيجي متناسك ومتوازن ومحبوك.. ولقد برزت إلى جانب العيون المحملقة وحدة هلالية الشكل مستخرجة من قرون الماعز، لعبت دوراً ذكياً في ربط عناصر التكوين، استغلها

بها. فقد كانت جميع لوحاته ممضاة بالحروف اللاتينية وحدها، وغاب عن الفنان أنه مصري عربي يعرض في مصر العربية، وأن الإمضاء العربي لا يحط من قدره كفنان، ولا يقلل من قيمة اللوحات كعمل فني سواء عرضت في مصر أو خارج مصر. وعدنا إلى اللوحات نناقش مضامينها ونقسمها إلى أربع مجموعات.. مجموعة مستوحاة من قوافل الماعز تحمق بشدة بعيون واسعة وقلقة. محاولة أن تنفذ إلى الأعماق.. وفي هذه المجموعة وغيرها بالغ الفنان في تأكيد اتساع العيون باعتبارها نوافذ تطل من الداخل إلى الخارج أو بالعكس.

وهناك فارق كبير بين العين كشكل، وبين العين كرمز ومعنى وكمرآة للعواطف الإنسانية، وعاكسة لمضامين النفس.. ولقد ركز الفنان اهتمامه بالعين كشكل في جميع استخداماته، ولذلك تجمد تأثيرها عند السطح، ولم تكن نفاذة رغم حملقتها واتساع حداثتها.. ولم تكن معبرة رغم تصدرها لجميع عناصر اللوحات الأخرى مقاما وأهيمه.. والسبب

رأى بدر الدين أبو غازى (المجلة):

معارض الشهر



المهاجرون ١٠٠×٦٤ سم زيتية ١٩٦٨

نشاط الفنان التشكيلي في هذا البلد، وصموده برغم كل الظروف، أمر يدعو إلى التقدير والإعجاب - فالحركة الفنية في مصر لم يتوقف مسارها ولم يتعثر بها الطريق خلال نصف قرن من حياتها في حين مضت الحركات الثقافية الأخرى بين مد وجزر.. وبرغم ضالة العون المادى الذى تلقاه الفنون التشكيلية من الدولة بالقياس إلى ما ينفق على الأدب والمسرح والسينما والموسيقى فإن إرادة الاصرار عند الفنان التشكيلي جعلته يمضى متفردا في تجارب ابداعه سواء لقي التقدير المادى أم لم يصادفه.

ومعظم الإنتاج التشكيلي في مصر المعاصرة يصدر عن الفنان حرا صادقا بعيدا عن قيود التكليف والتزامات العقود خلافا لما هو سائد في ضروب النشاط الثقافي الأخرى.. ومن أجل هذا يتميز الفن التشكيلي بتطلعه الدائب إلى التجويد، وبالتزامه للمقيم العليا طالما هو تجرد من السعى المادى وارتفع على مطالبه.

ولقد عرف العالم وجه مصر المعاصرة من خلال فنونها التشكيلية أكثر مما عرفها من خلال أداها ومسرحها وموسيقاها وأفلامها السينمائية. ومن أجل هذا فإن الفنان

التشكيلي جدير لأكثر من اعتبار
بمزيد من رعاية الدولة في مجتمع
تحمل فيه مسئولية الثقافة
والنهوض بها. وإذا كان النشاط
الفني يمضي على رسله في ظل
محدود من الرعاية فإن المزيد منها
واجب وضرورة في مجتمع الأول
للفنون.

وكم يزداد اشفاقي على هذه
المعارض المتتابعة التي تقام
وتنقضى دون أن تلقى حظها من
الاهتمام.. اشتراكي تعد فيه
الدولة الراعي ومع ذلك فإن
حصادها الوفير فاق حصادنا
الثقافي خلال هذا العام.

ولقد تلاحقت خلال شهر مايو
معارض الفن وتنوعت على نحو
جدير بالإعجاب شهد مطلع
ختام معرض الفنان رمزي
مصطفى بالمركز الثقافي

التشيكوسلوفاكي ومعرض
الفنانة إجلال حافظ بقاعة
اخناتون في مرحلة جديدة من
إنتاجها بلغت فيها خطوات
موفقة.

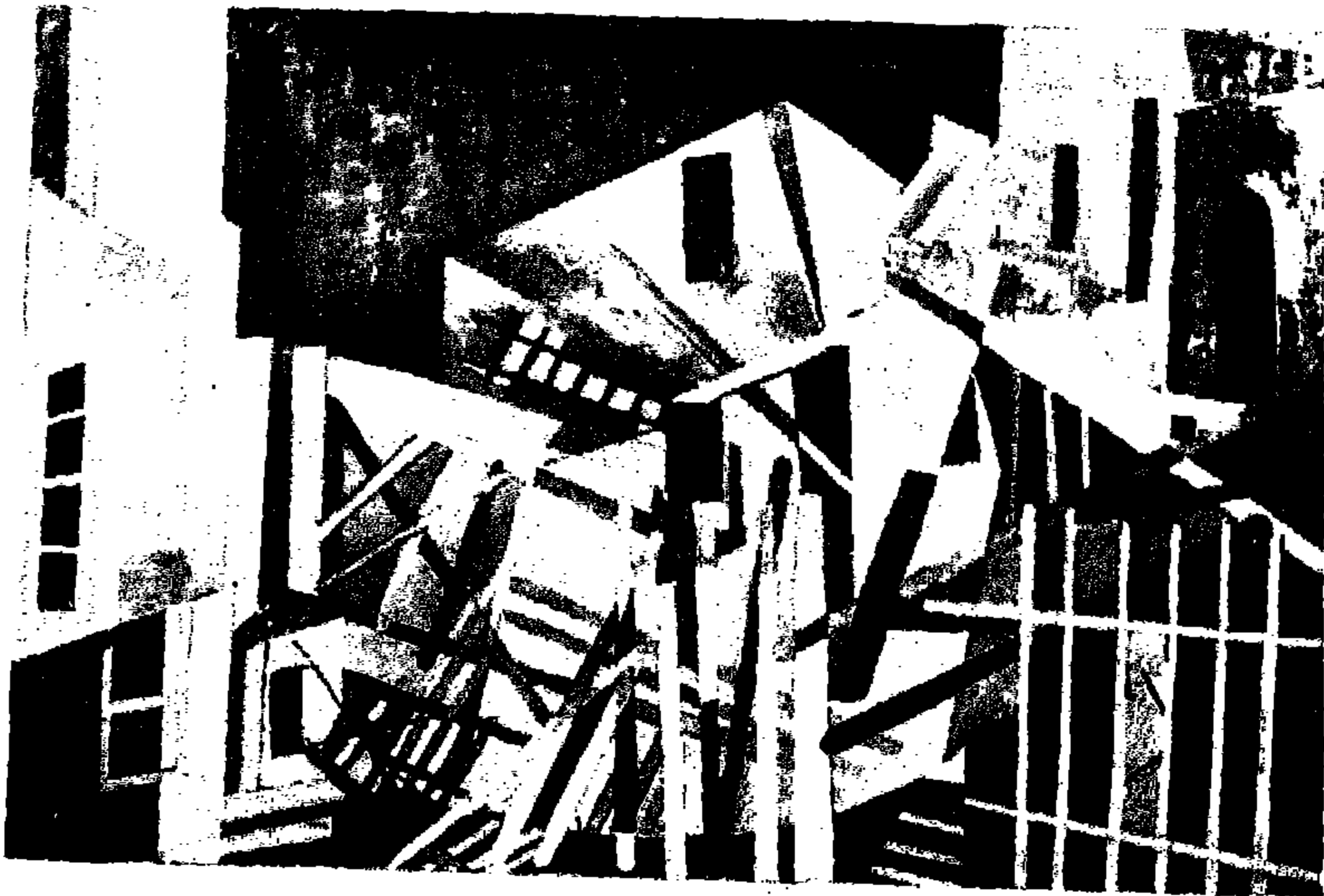
ثم تتابعت منذ بداية الشهر
المعارض الجماعية والفردية فأقيم
معرض الفن والعمل بقاعة
الفنون الجميلة الذي تنظمه
الإدارة ضمن معارض الموضوع
التي تعنى بإقامتها سنوياً،
ومعرض طلبة المعاهد الفنية
بمسراى الجزيرة ومعرض
مشروعات طلبة بكالوريوس
الفنون الجميلة بقاعة الاتحاد
الاشتراكي.. ومعرض الدكتور
محمود البسيوني عميد معهد التربية
الفنية بقاعة اخناتون. وأعقبه
معرض الفنانة ليلي عزت..
كما أقام الفنانان فؤاد كامل ومحمد

طه حسين معرضهما بالمعهد الثقافي
الألماني، ونظم الفنان صلاح طاهر
معرضين أحدهما ببيته والآخر
بحديقة إدارة العلاقات الثقافية
الخارجية ضمن خطة لتعريف
الدبلوماسيين الأجانب بالفن
المصري المعاصر.. وأخيراً أقام
الفنانون الخمسة رضا زاهر
والدواخلي والحسيني وفرغلي
عبد الحفيظ ونبيل وهبة معرضهم
باتيليه القاهرة.

وفي هذا يتمثل نشاط مدينة
القاهرة خلال شهر عدا النشاط
التشكيلي في الاسكندرية وبعض
المدن الأخرى.

وبعد فلنا عند بعض هذه
المعارض وقفة تأمل.

معرض الدكتور البسيوني:
للأساتذة المعهدين من رجال
التربية الفنية فضل كبير على



عدوان ١١٥×٧٥ سم زيتية ١٩٦٧

الفنون التشكيلية فعلى يديهم تطور تعليم الرسم في التعليم العام واكتشف فن الطفل وامتدت البحوث التجريبية في مجال تعليم الفنون ونشطت حركة التأليف في التربية الفنية كما أن من بينهم أفرادا كان لهم في ميدان الفن التشكيلي وجهات نظر أثرت في الحركة الفنية وكشفت عن كثير من المواهب الفنية فضلا عما قدموه من إنتاج فني تأثر في أغلب الأمر بطابع دراساتهم المعهدية وفكرهم الفني الخاص ومن هؤلاء حبيب جورجى وحامد سعيد ويوسف العفيفى ومحمد عبد الهادى وأحمد شفيق زاهر ومحمد سيد الغرابلى ونجيب أسعد وشفيق رزق ومحمد يوسف همام.

ومازال أساتذة معهد التربية الفنية امتدادا لهذا الجيل يجمعون بين الفكر الفني والدراسات النظرية وبين خوض مجالات التعبير بل أن المعهد أصبح من مراكز النشاط الفني المميزة في هذا البلد.

ولقد شهدنا إنتاج أساتذة المعهد ومدرسيه يتفوق في معارض القاهرة.. وخلال هذا الشهر أقام الدكتور محمود البسيونى معرضه الشامل بقاعة اخناتون.

وبطلعنا هذا المعرض على أعمال الفنان منذ الأربعينات حتى الآن.. ومن خلاله تتمثل صورة كاملة لتطوره منذ أقام معرضه الفردى الأول سنة ١٩٤٦ حتى جاء هذا المعرض الثانى بعد معروضاته الجزئية المتتابعة ممثلا للخط الفكرى لهذا الفنان جامعا لحصاد جهده التشكيلي إلى جانب إسهامه في حقل التربية الفنية وفي التعريف بالفن الحديث من خلال مؤلفاته المتعددة.

في معرض الفنان محمود البسيونى يتمثل خط اتجاهه الفني وهو خط قائم على إدراك للفن الحديث ووعى به وإحساس بمنطق النظام في كثير من آثاره هذا الفن.. وأعماله تأخذ طابع الدراسات الفنية الجادة وهو يعنى في بحثه باللون وتنوعاته المتأججة

الصارخة وهى سمة من سمات الفن الحديث.

كما أنه يعنى ببناء الأشكال التى يستوحىها من عالم النباتات حيناً ومن عالم الحشرات حيناً آخر ومن الأحداث الجارية في كثير من الأحيان..

وبرغم ما نلمحه من الاستحواذ الذهني على الابداع الفني في أعماله فإن في بعضها تلقائية كما أن منها ما يتفوق فيه حساسية الفنان على منطق التنظيم كما يبدو في لوحاته البستانية وفي عجالاته من مناظر أسوان وغزة.

ويتعقب الفنان بعض العناصر الطبيعية ويحمل أشكالها إيماءات ورؤى - جديدة كما يظهر في أعماله المستوحاة من الزلط ومن الغاب وفيها يتمثل جانباً من ذاتية الفنان.

ان هذا المعرض يحقق اضافة لرؤانا خلال هذا الموسم الفني وما ذلك بالقليل.

رأى كمال الجويلي (المساء):

جولة الأسبوع..

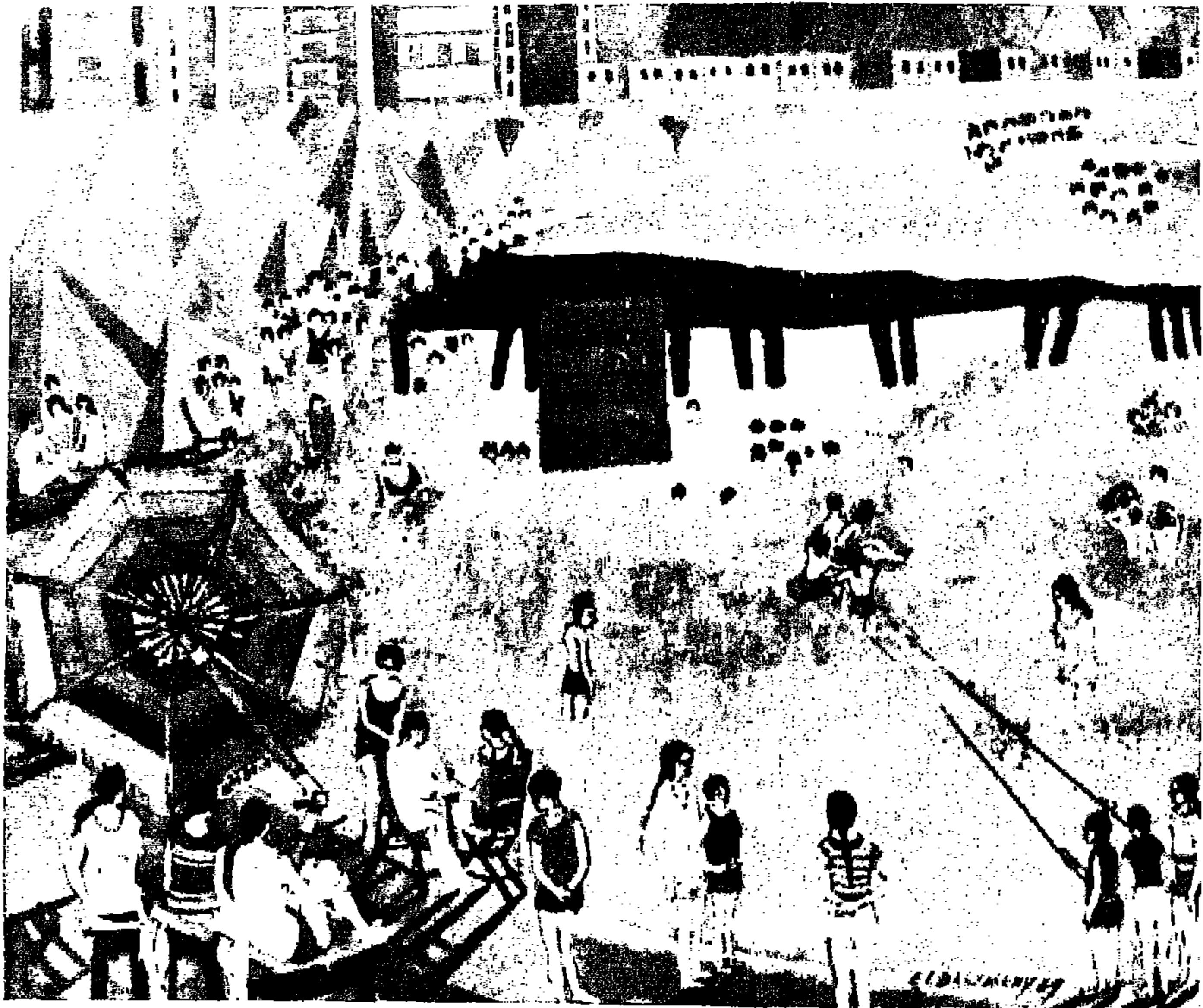
عميد التربية الفنية في معرضه الثالث

وفي المعرض الثالث لأعمال الفنان الدكتور محمود البسيوني بقاعة اخناتون نلتقى بأربعين عملاً.. وهو كفنان باحث واسع الثقافة الفنية يقدم دراسات ترتبط أساساً بالفكر والمضمون، دراسة للعيون مستوحاة من وجوه الفيوم التاريخية.. العيون المفتوحة التي تلغى ما حولها من أشكال.. لكنه ينجح في هذا المجال أكثر حين يركز على وجه واحد.. هنا شحنة التعبير تتركز..

يذكرك بالأعمال الحائطية فهو قد عايش في دراساته الفن المكسيكي في مرحلة ازدهاره وارتباطه بآثار الشعب وثورة الشعب..

لكن المعرض مزدحم، وكان يمكن للفنان ينحى مجموعة من هذا الإنتاج ليخدم العرض باقى

وحيث يستوحى الطبيعة فإنه يحلل عناصرها ويقربها من التجريد من خلال محاولة محسوبة لتحقيق غنائية الألوان.. يميل إلى الألوان الساخنة..



محمود البسيوني - بلاج ميامي ١٢٠×٩٩ سم زيتية ١٩٦٩



ذوات القرون ١٠١×١٢٠ سم زيتية ١٩٧١

الأعمال المعروضة.. المشكلة أن الفنان - كل فنان - يحس أن كل ما ينتجه جزء من نفسه.. وهنا فإنه رغم قدراته النقدية العريضة لا يستطيع أن يخرج من جلده ليختار ما يعرض بعين الناقد.. هنا يحتاج إلى عيون الآخرين.

ولكن الرائع الباحث المستغرق في النظريات وتحليلها وتفهمها، يجد القدرة - بل الشجاعة - على تحويل رؤيته أولا بأول إلى تطبيق أن يربط رؤيته الفكرية بالجهد الإبداعي.

كمال الجويلي:

ظاهرة جديدة في معارض الفن

وأول أمس أيضاً افتتح الدكتور حاتم معرض أعمال الفنانين كمال السراج وحسين الجبالي بالمركز الثقافي التشيكوسلوفاكي.. وكان تقليداً جميلاً أن يقدم أربعة من العازفين التشيكوسلوفاك مختارات لفنان عالمي - وفور جاك - في معرض للفن التشكيلي..

ربما يوضح الأقبال الملموس على معارض الفن هذا الموسم أن قاعدة متذوقي الفنون التشكيلية أخذت تتسع..

ولاشك أن هذا الاقبال يفرض مسئولياته على الفنان.. فقد كان التشكيليون من قبل - تقريباً - بلا جمهور!...

كمال الجويلي

إحدى المرات القليلة التي تزدهم فيها معارض الفن التشكيلي بروادها إلى حد أن تختفي اللوحات خلف حشود الأجساد المتلاصقة - بينما اللوحات هي هدف الزائرين - وإلى حد أن يقف الكثيرون خارج قاعة العرض في انتظار أن تسنح فرصة لاجتياز أو عبور الممر الخائق - باب القاعة العريض - لالقاء نظرة بقدر المستطاع على الأعمال المعروضة.

كان ذلك أول أمس بقاعة اخناتون في حفل افتتاح معرض الفنان المصور الدكتور محمود البسيوني عميد المعهد العالي للتربية الفنية.

افتتح المعرض الدكتور عبدالقادر حاتم نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام.. وكان الحفل أشبه بمهرجان للتشكيليين.. التقى فيه بالقاعة الصغيرة أكثر من ٥٠٠ فنان وفنانة.

المساء - الجمعة ٢٥/٢/١٩٧٢

ناقد صوت الجامعة، طارق أنور:

فنون تشكيلية إيقاعات الحيوانات والطيور في لوحات

افتتح السيد/ يوسف السباعي، وزير الثقافة المعرض الرابع للفنان الدكتور محمود البسيوني عميد معهد التربية الفنية، المقام بقاعة باب اللوق للفنون الجميلة، وتزدان جدران القاعة بـ ١٣٠ لوحة واسكتش.

الحقبة الأخيرة تحكى قصة بل قصصا بجانب كياناتها التجريدية المميزة ذات الطابع الإيقاعي في الحركة واللون ومراكز الاهتمام.

ويضع المربع أمامه كمشكلة في اللوحات ويضع تساؤلات لنفسه ولا تلبث هذه التساؤلات أن تتحول إلى مشكلات تشكيلية مستوحاة من الهامة تارة ومن أجسام الحيوانات تارة أخرى، ومن العيون كمراكز اهتمام متمركزة، والوحى المستمد من الطبيعة يحولها إلى أداة تشكيل تساعد على تركيب فني متماسك له صيغته المميزة في كل حالة.

ونلاحظ في معظم لوحات المعرض أن الفنان تكويناته متقنة، يجيد استخدام الألوان وعلاج المساحات اللونية كما أن لوحاته تمتاز ببراء الألوان والحساسية الفائقة والتجديد في اختيار موضوعات أعماله الفنية.

والدكتور السيوني غنى عن التعريف، وهو حائز على جائزة الدولة التشجيعية في التربية، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى، وله مؤلفات عديدة في الفن والتربية الفنية بصفة خاصة والتربية بصفة عامة.

يضم هذا المعرض خلاصة إنتاج الفنان في التصوير في فترة تقرب من خمسة وثلاثين عاما. ومن بين هذا الإنتاج أكثر من عشرين لوحة جديدة استلهمها الفنان في السنة الأخيرة من دراسته للعيون باعتبارها محور اهتمام للرؤية الفنية. وتتجمع حولها الإيقاعات المستوحاة من حركات الحيوان أو الطيور.

ولوحات المعرض تمثل الطراز الذي عكس شخصية الفنان وتأملاته وهو التراث الإسلامى الذى عرف فن التحريف والتجريد للإنسان والطيور والحيوان والنبات بطريقة أصيلة قبل الفن الحديث بسنوات طويلة. ولذلك فإن صور الفنان في

صبحى الشارونى (جريدة المساء):

خبرات التربية الفنية في معرض البسيونى

أقام الفنان د. محمود البسيونى معرضاً لأعماله فى التصوير بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق حيث يعرض نماذج لانتاجه خلال ٣٥ عاماً والحقيقة ان الدكتور البسيونى يمثل نموذجاً فريداً للفنان الذى يسيطر عقله سيطرة كاملة على انتاجه، حتى يحس المشاهد أنه يطبق وبحرفية كاملة نظريات التربية الفنية ونظريات علم الجمال البراجماتى (المذهب الذى يتزعمه جون ديوى) فى إنتاجه، ان أعماله التى أنجزها فى الأربعينات تقترب من رسوم الفنانين وهم فى صدر الشباب.. لم تدرج الأعمال كلما تقدم الزمن تدرجاً تنازلياً فى الاتجاه إلى رسوم الأطفال واسلوب تلوينهم، حتى تجد أعماله فى السنة الأخيرة تتركز على العيون باعتبارها محور اهتمامه بالرؤية الفنية، تماماً كما يفعل الطفل عندما يضخم الجزء الذى يحس بأهميته.

لاشك ان الدكتور البسيونى واسلوبه فى التصوير شديد التأثير على جميع تلاميذه من طلبة وخريجي المعهد العالى للتربية الفنية الذى يتولى هو منصب العميد فيه. فبصمات اسلوبه أوبعنى أدق اثر فكره التشكيلى يتضح فى غالبية انتاج خريجي

المعهد الذين يتجهون الى ممارسة التصوير. والمعرض الشامل المقام حالياً يكشف عن النقطة التى نبعت منها اتجاهات معظم خريجي هذا المعهد الذين شاركوا بفنهم فى الحركة الفنية.

إن الدكتور البسيونى ينكر تماماً الموهبة فى الفن ويؤمن بالخبرة الى ابعد الحدود، ولكن الممارسة الطويلة للتصوير تحقق تمكناً فى الأداء وتؤدي الى درجة عالية فى الاداء. أى أن الخبرة تجعل الفنان قادراً فى يسر على تنفيذ ما يريده بالضبط فى حين أن الموهبة تجعل الفنان قادراً على اكتشاف الجماليات حتى عندما لا يتبع القواعد المعروفة سلفاً فالموهبة تستطيع أن تقدم مكتشفاً شيئاً الخبرة يمكنها أن تصنع ممارسة متمكناً.

إن أجمل لوحات المعرض هى تلك التى اتجه فيها الفنان إلى ايجاد تكوين زخرفى من خلال استخدام عنصر من العناصر البصرية مع تحويله إلى رؤية فطرية كروية الطفل مثل لوحة «الحمام» أو لوحة «العيون» التى تعتبر آخر لوحة أنتجها الفنان وتتضمن نوعاً من العلاقات التشكيلية المجردة.

ومن التجارب الملفتة للنظر تلك

التي مارس فيها التصوير على مساحة واحدة فى عدد من اللوحات مربعة مرة ومستطيلة مرة أخرى.

فى اللوحات المربعة كان اهتمامه مركزاً على حل المشاكل الخاصة بالتكوين داخل مربع.. وقد ادى هذا الاهتمام الى ظهور بعض اللوحات وكأن العناصر المرسومة عليها محشورة حشراً داخل المربع. اما اللوحات المستطيلة فهى أقرب إلى الاسكتشات لأنها صغيرة الحجم نسبياً ورسمت بلون واحد أو لونين ودرجاتها وفى هذه المجموعة الأخيرة يتضح اهتمام الفنان بأشكال الفراغ فيما بين العناصر المرسومة كلون الأرضية - الأبيض فى معظم اللوحات - يستحوذ على بؤرة اهتمام المشاهد.

والواقع أن أثر التراث فى أعمال الدكتور البسيونى يتضح بدرجة كبيرة فى طريقته الخاصة عند تحويل العناصر سواء كانت أشكالاً آدمية أو مستوحاة من الطيور والحيوانات والنباتات.. وهى أنجح من اللوحات التى يتجه فيها الى التشكيل المجرد.

«ص»

شيوخ الفن يعاودون النشاط

تكتنف حركتنا التشكيلية في الموسم الحالي ظاهرة تستحق التسجيل.. هي احتلال كبار الفنانين قاعات العرض في القاهرة وعودتهم إلى النشاط والمشاركة بشكل إيجابي في تقديم النماذج الحية لشباب الحقل التشكيلي..

كجزء من تراثنا التشكيلي الذي امتد من مرحلة الثلاثينات ليطل علينا في السبعينات مؤكداً أن لحركتنا الفنية جذورها العميقة وتاريخها الفني بالخبرات.. فهذا الفنان يواصل منذ تخرجه عام ١٩٣٤ المشاركة في معارض الصالون وفي معارضنا بالخارج وغيرها من المعارض العامة في الداخل وبين الحين والآخر يقيم معرضاً خاصاً لإنتاجه كان آخرها عام ١٩٥٩.

ومن المؤلم حقاً أن نجد أمثال هذا الفنان وقد اهتزت ثقتهم بما يجيدون رسمه ويتقنون صياغته فيحاولون مسايرة الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي بغير إيمان واقتناع فيقدم بشارة فرج سعد ركناً كان يجب إلغاؤه يمثل محاولته لمسايرة ومواكبة أعمال شباب الفنانين فكانت لوحات غير موفقة لا مكان لها وسط انتاجه ذي الطابع الرصين المتمسك بالتقاليد الأكاديمية الثابتة في صياغة اللوحة الفنية.

ورغم هذا فلأعماله مزاج خاص، فهو يميل إلى الألوان الباردة وينفر من الألوان الساخنة التي تحقق الصخب في اللوحة.. انه فنان هادىء قادر على تجميل ركن أو رسم صورة شخصية.. متمكن من الأداء وإن كان بعض لوحاته يفتقر إلى الحيوية. «صبحى الشارونى»

بعد أن شاهدنا أعمال الفنان حسين أمين بىكار «٦١ سنة» ثم الفنان حسنى البنانى «٦٢ سنة» الذى افتتح معرضه السبت الماضى وزير الثقافة يوسف السباعى بقاعة المركز الثقافى للدبلوماسيين الأجانب.. فى نفس الوقت قدم عميد معهد التربية الفنية الدكتور محمود البسيونى معرضاً شاملاً لإنتاجه فى قاعة الفنون الجميلة بباب اللوق.. وقبل نهاية هذا الشهر ستشاهد أعمال الفنان الرائد «راغب عياد» شيخ الفنانين التشكيليين وأكبرهم سناً..

وفى قاعة اخناتون يعرض الفنان بشارة فرج سعد «٦٤ سنة» أعماله التى تمثل جيلاً بأكمله فى الحركة الفنية لمعت منه أسماء وعاشت فى الظل أخرى..

الاتجاه الأكاديمى أو الأسلوب المدرسى فى التصوير الزيتى هو المزاج السائد خلال الثلاثينات وهى الفترة التى تلقى فيها «بشارة وبيكار» دراستهما.. لقد كانا زميلين فى مدرسة الفنون الجميلة العليا «كلية الفنون الجميلة الآن» عندما احتضنتها الدولة عام ١٩٢٨.. وسار كل فى طريقه.. واستمر بشارة فى التدريس حتى صار ناظر مدرسة ثانوية قبل إحالته إلى المعاش.. وظل مخلصاً لفنه وللأسلوب الذى درسه ثم تجرّفه التيارات الحديثة بل ظل يعتبرها نوعاً من الزخرفة. لهذا عند مناقشة أعمال هذا الفنان يتحتم أن ننظر إليها فى موقفها

رد على صبحى الشارونى: حول مقال

خبرات التربية الفنية في معرض البسيونى

يثير ما نشر في الأسبوع الماضى فى جريدة المساء تحت عنوان «خبرات التربية الفنية فى معرض البسيونى» تساؤلات عديدة هامة يثار من خلالها النقاش والجدل وتتبع منها عدة قضايا..

القضية الأولى: ربط كاتب المقال بين تأثير الخريجين من المعهد بالمركز الوظيفى والقيادى وبين إنتاج الفن.. وهذه علاقة غير صحيحة من أساسها، فالكثيرون منهم يشغلون الآن مراكز قيادية فى ميادين مختلفة، ولو فرضنا جدلا الحكم الصادر من صاحب المقال لأصبح كل خريجى الفنون الجميلة أو المعهد تابعين لفترة زمنية مرتبطة بوجوده العميد فى كليهما، وبانقضاء تلك الفترة يزول التأثير «القيادى الفنى» الذى يشغله فى منصب العمادة.

القضية الثانية: والخاصة بالفنانين الشبان من خريجي المعهد العالى للتربية الفنية وقد ذكرها الكاتب «لا شك أن الدكتور البسيونى وأسلوبه فى التصوير شديد التأثير على جميع تلاميذه من طلبة وخريجي المعهد العالى للتربية الفنية الذى يتولى هو منصب العميد فيه، فبصمات أسلوبه أو بمعنى أدق أثر فكره التشكيلي يتضح فى غالبية إنتاج خريجي المعهد الذين يتجهون إلى ممارسة التصوير والمعرض الشامل المقام حالياً يكشف عن النقطة الذين شاركوا بفنهم فى الحركة الفنية». ربط الكاتب هنا بين المنصب القيادى الذى يشغله العميد وبين تلاميذه خريجي المعهد، الأمر الذى يجعل الكثيرين منهم «تحت قيادة أسلوبه فى التصوير» وهذا خطأ فى الحكم على الأمور حكماً مسلماً به، ومن الجدير أن يعرف، أو أن الكاتب يعرف مسبقاً بأن الكثيرين من الشبان خريجي المعهد يشاركون بعملهم الفنى، ويؤثرون تأثيراً واضحاً فى الحركة الفنية المعاصرة فى

جمهوريتنا ويدفعون بها دفعا إلى الأمام لتخرج من الإطار الجامد التقليدى، وهم بلا شك غيورون عليها، ومتعددون الأساليب والأنماط، ولهم حماس الشباب الذى لا يفتر، الأمر الذى يجعلهم منفردين بأساليبهم الفنية المتعددة، وليسوا تبعاً لأحد، إن البصمة التى تركوها فى الفن واضحة.. ويوجد داخل إطار هذا المعهد رواد للحركة الفنية المصرية المعاصرة وكانوا هم أحق بأن يكون لهم تأثير بحكم موقعهم الفنى.

القضية الثالثة: إذا كان الدكتور البسيونى ينكر تماماً الموهبة فى الفن ويؤمن بالخبرة إلى أبعد الحدود «على حد قول الكاتب» فهذه قضية لا زال النقاش حولها متعددًا وقد أثير الجدل مرارا حول علاقة طالب الفن بمكتب التنسيق.. وهذه قضية ليس المجال هنا لمناقشتها.

القضية الرابعة: اتهم الناقد خريجي المعهد بأن الفكر الفنى والقيم الفنية التى تخرج منه لابد وأن تكون خاضعة بشكل أو بآخر للنظريات التربوية المتعارف عليها والتى أصبحت الآن فى حكم القديم «المذهب الذى يتزعمه جون ديوى» إذ ليس من الضرورى أن الأعمال التى تخرج من أى كلية فنية تكون خاضعة لمفاهيم أو نظريات قديمة غير واضحة بالنسبة للمشاهد، فالفن كما عهدناه، لم يخضع لنظريات تربوية، ولكن ربما يخضع لقواعد وأصول فى علاقات التشكيل الفنى البحت.. وإذا خضع الفن لتلك النظريات التربوية، لأصبح معهد التربية الفنية يخرج أعمالاً تربوية أكثر منها فنية.

«حمدي أحمد - مصطفى عبيد»

«مدرسان مساعدان»

بالمعهد العالى للتربية الفنية

عبد العظيم الفرجاني (جريدة الشباب):

نافذة على الفن التشكيلي محمود البسيوني فيلسوف الفن والتربية الفنية



العين السحرية ١٠٢×١٢٢ سم زيتية ١٩٦٧

وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى. هذه المؤلفات التي تمكن بفراصة أن يجمع فيها شتات التربية الفنية بقيمها صرحا شامخا منذ توليه عمادة كلية التربية الفنية وهي معهد عال تابع لوزارة التعليم العالي عام ١٩٦٦. فهو رغم أنه حقبة في سلسلة تاريخ التربية الفنية إلا أنه حقبة بارزة مشعة غزيرة العطاء فهو حقا الرائد الأول للتربية الفنية في مصر، أو أن يكتب عنه كأستاذ أشرف على العديد من البحوث التي له الشرف في أن أقام الدراسات العليا في معهد التربية الفنية. وأصبحت مادة تبحث بعد أهلمت طويلا ليكون نتيجة فكره وكفاحه ما يربو على المتى بحث للماجستير والدكتوراه في مجالات التربية الفنية المختلفة، وأن

في رحلة تاريخ الفن المصري المعاصر تبرز مكانة الفنان المربي الإنسان الدكتور محمود البسيوني الذي تعددت أنشطته الفكرية والفنية وأسهم في نشر الوعي الفني في ربوع الوطن العربي بمؤلفاته العديدة في مجال الفن والتي بدأ التأليف فيها منذ عام ١٩٥٠ بكتابه (التجريد في الفن) ثم تبعه مؤلفه (آراء في الفن الحديث) و(الفن الحديث) وكانت هذه الكتابات وميض الضوء الذي أطلق للفنان العربي حرية التعبير وأضاء له فلسفة الفن الحديث ومذاهبه ليتمكن أن يرى مكانه بين فناني العالم. فالفنان محمود البسيوني أعطى للفن بروايته (النظرية والتطبيق) فأقام أربعة معارض خاصة بدأها عام ١٩٤٦ وآخرها عام ١٩٧٤ بمعرض شامل ضم ١٣٠ عملا تعرضت كل مراحل الفنية وفي سبيل الاعداد لمعرضه الخاص الذي صاحب قدرة انتاجه تعبيرات جذرية في حياة الفنان ينتظر أن يكون لها صدى في تعبيراته خلال معرضه الذي ينتظره متذوقو فنه وتلاميذه في شوق.

والدكتور البسيوني مثال فريد يكاد يحير من يكتب عنه فهل يكتب عنه كفنان له أسلوب مميز وسمات واضحة مشارك في حركة الفن المصري منذ ما يربو عن ربع قرن؟ أو أن يكتب عنه كمربي فيلسوف وضع أسس التربية الفنية المعاصرة في مصر بل في الوطن العربي كله بمؤلفاته العديدة التي نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧١، ثم

يكتب عنه كممثل لمصر ورافع لصوتها في مؤتمرات التربية الفنية التي يشارك فيها يرسم أطفال مصر مدعماً لها ببحوث له حول هذه الرسوم، ووصل في ذلك المنصب وكيل الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن.

أو أن يكتب عنه كمؤسس للتربية الفنية في المملكة العربية السعودية ومنشئ قسم بها بكلية التربية جامعة الملك عبد العزيز في مكة المكرمة. فمجالات عطاء البسيوني عديدة وغزيرة وكلها جديرة بالكتابة عنها لجيل شبابنا المبعوثين في الخارج فهو مثل يحتذى لكل مبعوث منذ أن حصل على درجتيه من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا عام ١٩٤٩.

فقد واكب الانطلاقة الثورية بفكر متفتح جعله يعطى بلا حدود فألف لقضايا المجتمع وبين صلة الفن بهذه القضايا متغلباً على كل التيارات المعوقة أى سبيل للهدف الكبير، ولكن ونحن نكتب رحلة الفن المصرى هناك ضرورة لعرض زاوية الفن في رحلة عطاء البسيوني المتواصلة.

فنظرة الفنان محمود البسيوني للفن نظرة فلسفية تأملية، فهو يعلم تماماً إلى أين وصلت حركة الفن التشكيلي العالمى وأبعادها وأساليبها وأقطابها الذين عرض فكرهم الفنى والنظري في مؤلفاته عن الفن، فاختر لنفسه طريقاً واضحاً منذ البداية بين رواد هذا الصرح العظيم. فكانت سبات فنه الذى ركز إنتاجه فيه على فن التصوير تظهر في التسطيع الهندسى الذى يدعمه باللون المركب واللون الصريح ليجعل هندسياته متألقة متألثة، وتظهر ملامح التأمل الفلسفى في فنه حينما يركز على جزئية معينة في الطبيعة ويضعها تحت المجهر مكبرة مئات المرات فيجعل مشاهدته يعيد نظره للأشياء التي لم يتفحصها، فللعين المكبرة التي تحمل مضمونا تراجيدياً تملأ ركناً كبيراً من العمل، والرموش التي

كبرت فأصبحت مثلثات متيقنة في تكوينه الفنى فتبعث فيه الحركة وتطلق غنائية الإيقاع في العناصر المجاورة، وقرون الماعز التي كبرت فاحتلت أغلب الصورة في خطوط منحنية منطلقة بحرية مشكلة معظم التكوين، وهى لوحته (المنشورة مع هذا المقال) نرى العيون وقد صغرت لتطل من هذا المركام الهندسى كأنها الإنسان يطل من بين زحام المدينة الصاخبة فهى عيون متسائلة تبحث عن اجابات في عيون الناظرين، فهى تختلف عن العيون في لوحته (عيون نباتية) فهى تبدو شاخصة ولكنها بالخطوط الدائرية تحركاتها مليئة بالحياة. فموضوعات البسيوني يلتقطها بفكر نقى ويسجلها بأسلوب جديد في حركة الفن المصرى. فنجد موضوعاته (ثمرتان تتناجيان)، (حيوية الزلطة)، (الجذر الحى)، (موكب الماعز)، (الأخطبوط النباتى)، فهى موضوعات تتم عن فلسفة فريدة تكاد لا نراها في أعمال الآخرين فالشفافية، والتكبير والهندسيات أساس الفكر البعيد الذى لا يستشعره المشاهد غير المثقف ولا المشاهد غير المدقق، إنما أعماله ينبغى التوقف أمامها طويلاً حتى تتذوق رحلة الفكر، التي أملت عليه هذا الراعى الذى يتوسط موكب الماعز المنافع دون رعى اندفاع القطيع الحيوانى الذى يتزاحم في الفراغ، فكيف هذا وهو ابن مدينة دمياط ويسكن بمصر الجديدة بالقاهرة. ان البسيوني بسعة فكره عاش مصر بكل أبعادها وأصالتها وأعطاها عصارة فكره وفنه ولا يزال لديه الكثير فهو الآن يستكمل رسالته في السعودية وينشر الفن في صحفها في سلسلة مقالاته عن الفن. وعشاق فنه في انتظار معرضه الخامس بمصر.

عبد العظيم الفرجاني

يوسف أحمد (مجلة الدوحة):

موهبة لها موقف:

الأسطورة والوطن في لوحات محمود البسيوني

الفنى والموهبة الجيدة لا حدود لها
فى أى مكان.

ويؤكد الدكتور البسيوني هذا
القول كفنان ممارس ومرب جليل
ومؤلف غزير، وتتضح هذه
الميزات الفنية والتربوية كلها فى
أعماله التى عرضها مؤخرا بمدينة
الدوحة ضمن إطار الموسم الفنى
للجمعية القطرية للفنون
التشكيلية، فلقد ضم المعرض
خمسة وخمسين لوحة فنية منتجة فى

لصعوبة البحث فيها ونادرة
المتخصصين فى مجالاتها.

وتأتى هذه الموهبة فى مجال
التأليف الفنى معطاءة بنفس القدر
فى مجال الفنون التشكيلية لتحديث
تغيرا فى مفهوم قديم طالما رسخ
فى أذهان خريجي كليات الفنون
الجميلة وخريجي كلية التربية
الفنية، وهو أن الفنان المتخرج فى
مجال التربية الفنية يعتبر مدرسا
تربويا فقط، ناسين أن الإحساس

يعتبر الفنان د. محمود البسيوني
صاحب الفضل الأول فى تخريج
الدفعات العديدة فى مجال التربية
الفنية والمنتشرة فى جميع أنحاء
الوطن العربى الكبير مشرقه إلى
مغرب، ولا تخلو أية مكتبة فنية
من مؤلفاته التى تزيد على الثلاثين
مؤلف فى مجال التربية الفنية
وتاريخ الفن وفلسفته، وهى
بجالات طالما اشتكت أرفف
المكتبات العربية من نقصها نظرا



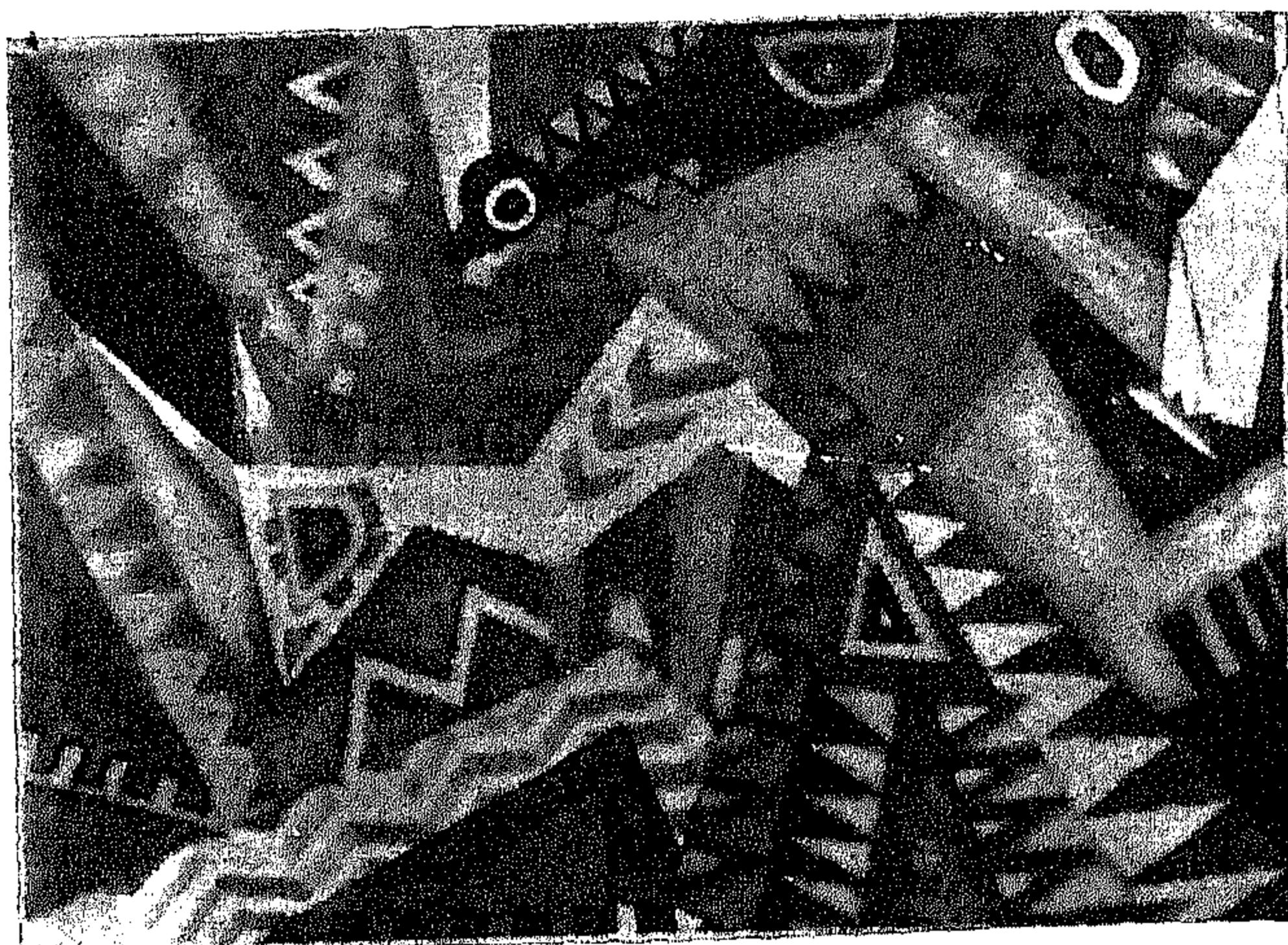
وراء القضبان.. من أهم لوحات الفنان ٨٣×٧١ سم زيتية (١٩٨٤)



لوحة زيتية ٨٣×٧٢ سم
حديقة حيوان الدوحة (١٩٨٤)



بعثة السلام ٧٩×٥٣ سم زيتية (١٩٨٣)



١٠ - إيقاع مثلى ٥٠×٣٥ سم - اكريلك - (١٩٨١)



١١ - عدو السلام ٤٨×٣٨ سم زيتية (١٩٨٣)

حقبة عشر سنوات، أمضى الفنان نصفها في مكة المكرمة، والنصف الآخر في مدينة الدوحة، واللوحات تعكس انفعالات الفنان بالبيئة الخليجية، وبالأحداث الجارية في الوقت الحاضر وبإعادة انعاشه لمجموعة من الرموز التي ظهرت في التصوير الإسلامي في عصور مختلفة، وإلباسها ثوباً جديداً يتلاءم مع موضوعات أسطورية مستوحاة من قضايا العصر.

فلوحة السلام تجمع هامتين تحيطان بالصورة وهما رمزان للسلام، وهناك ديك يرمز لليقظة، وسمكة ترمز للخير، وحصان ذو وجه إنسانى يطير بأجنحة لينشر السلام، بينما تظهر سلحفاة في أسفل الصورة وهى تعطى رمزا للبطء، وقد أراد الفنان أن يقول من خلال هذا الرمز إن كل الذين يأملون في السلام لابد أن يعلموا أن السير في هذا الاتجاه دائما يكون بطيئاً!

هذا هو الجانب الموضوعى في اللوحة، أما جانبها الفنى فنراه في أسلوب الفنان حيث نرى أن الألوان المستخدمة تغلب عليها الألوان الحارة، وهى ميزة من ميزات اتجاه الفنان، فنرى الأحمر والأصفر والبرتقالى مستخدمة بطريقة تجعل المساحات والخطوط حادة للغاية.

وهذا الجو أعطى ديناميكية مكمله للألوان الحارة المستخدمة.

وبنظرة تحليلية للعناصر المستخدمة في هذه اللوحة نجد أن معظمها حيوانات أليفة وقرية من الإنسان: الحمام، الديك، البطء.. وغيرها.. وهذا يدل على اهتمام الفنان بفن الطفل ومتابعته الدائمة له، وذلك من واقع تجربته في هذا المجال.

وتأتى معالجة توزيع عناصر اللوحة من منطلق مفهوم تراثى إسلامى لدى الفنان فنجد أن المنظور الدائرى يسيطر على أجواء اللوحة، وأنه باستخدامه للحيوان الخرافى بمعالجة حديثة أعطى استخدامات سليمة لماض عريض اتسم بهذا النوع من التكوين، ومثال ذلك «أبو الهول» و«الأسد الأشورى ذو الأجنحة» فهنا نجد أن الفنان استطاع أن يهضم تراثه ويحدد مساراً جديداً لاستخدام هذا التراث بموضوع طالما شغل بال المفكرين والفنانين.

ويأتى المعرض غنيا بموضوعات أخرى وإن كانت هناك لوحات اتخذت سمات الطليعة بالمعرض، ومنها لوحة أسماها «وراء القضبان» فهى ترمز لأصناف من البشر رمت بهم الأقدار في السجون، لكنهم ليسوا من

المجرمين، فمنهم الفدائي والمدافع عن الوطن وأيضاً المفكر وصاحب رأى، وهكذا تعلق أيديهم على القضبان وعيونهم قوية متسائلة تبحث عن الخلاص.

وتأتى هنا الألوان الصارخة كما في اللوحة السابقة الذكر، وجوه حمراء ووجوه صفراء وخضراء لها لمسات قوية ومعبرة، والتكوين العام لهذه اللوحة أخذ شكل العامودى مع الأفقى ليزكنا بالتكوين الأساسى للشبكة أو المصيدة مع اهتمامه بالتعابير المختلفة على الوجوه لاعطائها البعد الدرامى.

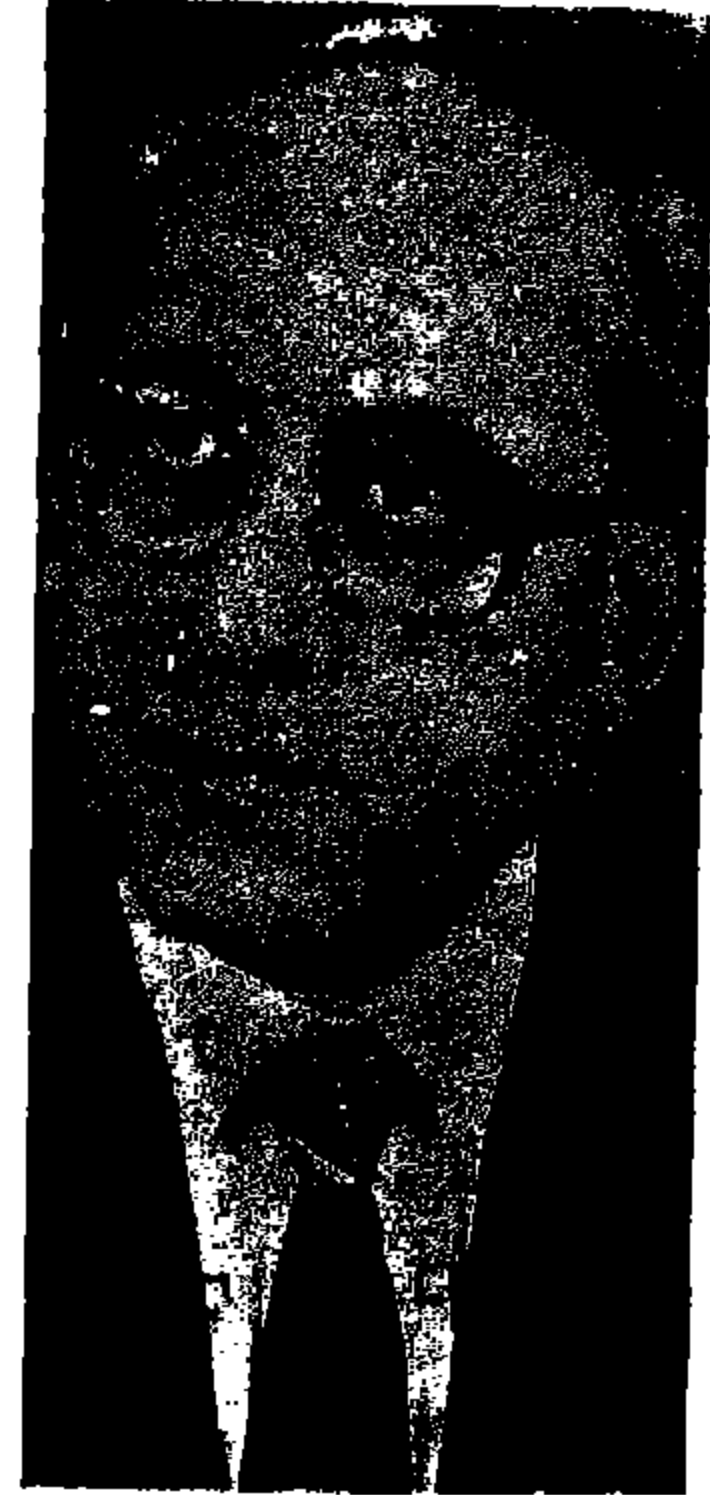
وقد جاءت معظم الوجوه مستوحاة من الأقنعة الزنجية ذات الدلالات البصرية القوية. وفى بقية اللوحات نجد إرهاصات من وحي الحوارى والأزقة القديمة التى تتميز بها منطقة الحجاز فى المملكة العربية السعودية، وكذلك هناك مجموعة من اللوحات بالمعرض من خلال دراسته لحيوان «الحمار الوحشى» وإمكاناته العجيبة تشكيميا وبخاصة التناقض بين خطوطه البيضاء والسوداء بصورة تحدث إيقاعات خطية مثيرة، تمثل نبعا لا ينضب من كثرة ما تعطى من أفكار وتنظيمات وقيم جمالية مميزة

من اللمسات الطيبة التي ستثري
فننا العربي والإسلامي، فهو
مدرسة نحتلّدي بها لصقل المواهب
القطرية الشابة.
يوسف أحمد

كلمة قال فيها:
لقد تشرفت برؤية أعمال زميل
لنا في الفن التشكيلي، نعتبره من
الأساتذة الأفاضل الذين
سيقدمون للفن القطري الكثير

مدعمة بالفكر الناضج للفن
الحديث.
وقد كتب الأستاذ محمد
عبد الرحمن الخليفى وكيل وزارة
الإعلام أثناء افتتاحه المعرض

الفنان في سطور



- أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر.
- عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً.
- دكتوراه في الفلسفة من جامعة «أوهايو» ١٩٤٩.
- جائزة الدولة التشجيعية ١٩٧١ ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ١٩٧٣.
- مؤلف لأكثر من ثلاثين كتاباً في الفن والتربية الفنية والتربية عامة.
- تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حالياً في العالم العربي.
- أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة واشترك في العديد من المعارض التي طافت بعض العواصم الكبرى شرقاً وغرباً.
- له مقتنيات في متحف الفن الحديث بالقاهرة ودمشق.

حسين توفيق (الرأية):

على هامش معرض الفنان الدكتور محمود البسيوني

وزارة الإعلام والجمعية القطرية للفنون التشكيلية
تؤديان دوراً هاماً في إثراء الحركة التشكيلية



عدو السلام ٤٨×٣٨ سم زيتية (١٩٨٣)

يتعمق الفن. وينطلق الفنان في مجاله بخطوات واثقة وقوية إذا كان هناك احتكاك بين الاتجاهات المتعددة والتيارات المختلفة التي تصب جميعها - في خاتمة المطاف - في خضم الفن.

من هذا المنطلق تؤدي الجمعية القطرية للفنون التشكيلية رسالتها من خلال شقين متوازيين.. شق يتمثل في إقامة معارض دورية للفنانين القطريين.. وشق آخر يتمثل في استضافة فنانين عرب وغير عرب للتعرف على تجاربهم وخبراتهم.. ونتذكر هنا أن الجمعية قد استضافت الفنان على غدا - من اليمن - والفنان مقبول حسين - من الهند - والفنان منصور البدوي والفنان حسين الجبالي - من مصر.. كما أقامت أخيراً معرضاً للفنان الدكتور محمود البسيوني الذي يعمل أستاذاً للتذوق والنقد الفني بجامعة قطر.

كانت بداية الحوار مع الفنان

الحضارية، لأنهم - في العادة - يكونون مشغولين بكل ما هو مؤقت وهذه الملاحظة التي أسوقها ملموسة في دول الشرق بعامة.. أما رواد المعارض في أوروبا فإنهم دائماً في زيادة مطردة. على الرغم من أنهم هناك يدفعون رسوماً للدخول.. وللكتالوج.. ونحو ذلك.. أما هنا فإن كل الإمكانيات تتاح وتيسر للجمهور. ومع هذا فإن الإقبال لم

الدكتور محمود البسيوني حول ظاهرة قلة مرتادي المعارض التشكيلية بوجه عام.. وعن هذه الظاهرة يقول: ليست كل القيم الفنية في متناول الناس العاديين.. من هنا لا بد من اتباع أسلوب تعليم الجمهور شيئاً فشيئاً من خلال تربية الذوق الفني.. وبشكل عام فإن الموجة الاقتصادية تبعد الناس العاديين عن تذوق الفن وعن القيم



الناصية (٣١) ٤٧×٦٢ سم زيتية (١٩٧٧)

يزل ضعيفاً.

لمحاولة التخفف من هذه الظاهرة السلبية يرى الدكتور محمود البسيوني أنه يتعين علينا الاهتمام بأمرين.. الأول: داخل دائرة التعليم.. ويكون بإعداد مدرسات متخصصات في مجال التربية الفنية.. وهذا ما يحدث في قطر حالياً لأول مرة. حيث ستخرج أول دفعة في آخر العام المقبل. من الحاصلات على بكالوريوس في التربية الفنية.. أما الأمر الثاني: فيتم من خلال وسائل الإعلام.. ذلك أن ما يكتب في مجال النقد الفني يساعد كثيراً.. وفيما يتعلق بي شخصياً فقد أخذت على عاتقي تنظيم حلقات دراسية في

التليفزيون بقصد التعرف على المتاحف العالمية التي تحوى أعمال الفنانين الكبار.. ومن خلال التفهم الواعي سيزداد عدد مرتادى المعارض خلال السنوات المقبلة فيما أظن.. ولعلك تذكر أن وزارة الإعلام والجمعية القطرية للفنون التشكيلية يؤديان دوراً هاماً يتمثل في استضافة الفنانين الأجانب والعرب، فهذا أمر يساعد على تنشيط التذوق وعلى إثراء الحياة الفنية ذاتها.

وعن الأعمال التي يتضمنها معرض الدكتور البسيوني، والمراحل التي تمثلها على الصعيد الفني والفكري يقول الفنان أن المعرض - ككل - يعكس مرحلتين.. الأولى: في مكة

المكرمة.. والثانية: في الدوحة. في الأعمال التي تتعلق برحلة - مكة المكرمة يظهر الحرم الشريف.. كما تبدو البيوت البيضاء.. وحركة الفجر عند انبثاقه.. أما الإثارة الفنية فيما يتعلق بالأعمال التي أنجزتها - في الدوحة - فكانت مع إنشاء حديقة الحيوان الجديدة، حيث لفت نظري حمار الوحش.. وهكذا شكلت عن طريقه مجموعات من التكوينات المثيرة.. وهناك أيضاً موضوعات أسطورية وأخرى مستمدة من التراث الإسلامي المميز. فضلاً عن موضوعات تجريدية وتعبيرية وهندسية، وكثير من اللوحات تعد انعكاساً لإحساس المواطن في

الشرق الأوسط - بصورة عامة - بقضايا الحرب والسلام.. هناك قضية فلسطين.. قضية لبنان.. الحرب العراقية الإيرانية.

والسلام - في أعمالى - مرموز له عادة بالحمامة.. أما الحرب فمرموز لها بحيوانات خرافية.. وأحب أن أذكر هنا أن هناك - في الخارج - من يطيب لهم أن يتاجروا بالأسلحة، حيث يفتنون عن طريق بيعها، وتكون هى ذاتها وبالأعلى علينا.. ولكن ماذا نفعل؟.. لا بد من أن ندافع عن ديارنا وحاضرنا.. هذا قدرنا نحن العرب فى هذه المرحلة.

وعلى ذكر قضايا الحرب والسلام فإن أحد مرتادى معرضى هذا من أبناء الشعب الفلسطينى.. سألنى أن يأخذ

لوحتى «وراء القضبان» ليتسنى عرضها ضمن الأعمال التى سيتضمنها المعرض الخاص بمذابح «صبرا وشاتيلا».

فبما يتعلق بالألوان التى أميل إليها.. فإنك تلاحظ أن اتجاهى فى استخدامها منطلق للناحية التعبيرية.. وليس فى هذه الناحية التزام بالواقع البصرى للألوان المحدودة، الملتزمة بالفوتوغرافية لأن كثيراً من اللوحات تعد بمثابة صرخات للفت الانتباه للمضمون داخل اللوحات ذاتها.

وعن الحركة التشكيلية فى قطر يرى الدكتور البسيونى - على ضوء معاشته لها - أن هناك جهوداً كبيرة تبذل لتنشيط تلك الحركة، وتشجعها وزارة الإعلام والجمعية القطرية للفنون التشكيلية.. ويظهر هذا من خلال

المعارض التى نشطت خلال العامين الماضيين، وكذلك من خلال الكتابات النقدية فى الصحف والمجلات.. وقد تعرفنا على شخصيات جادة فى عطائها.. منها: يوسف أحمد - حسن الملا - محمد المجيدة - سلمان المالكى - عيسى الغانم - وفيقة سلطان - سلطان السليطى.

بقى أن نذكر أن الفنان الدكتور محمود البسيونى قد خاض تجارب عديدة فى بلدان مختلفة كثيرة، وقد استطاع أن يتمثل هذه التجارب تمثلاً حياً أصيلاً، انعكس على فنه الذى أبدعه.. فتحية له.. وتحية للجمعية القطرية للفنون التشكيلية.. آملين أن تظل الحركة التشكيلية فى ازدهار وتأتق دائمين.

«حسين توفيق»

أحمد نفاذى (جريدة العرب):

فى معرض الفنان محمود البسيونى:

● لكل صورة حكاية..

فى التعبير عن المسرح البصرى لحياتنا اليومية

● ٥٤ لوحة منتخبة تمثل مراحل الفنية..

وتتميز بالتتابع الزمنى والألوان الصريحة



حيوانات مترابطة ٥٢×٤٠ سم زيتية (١٩٨٣)

فى كل صورة حكاية.. حاولت أن تكون لوحاتى تحويل للمسرح البصرى فى حياتنا اليومية إلى تعبير يضم اللون والحركة والضوء بهذه الكلمات بدأت أمسية فنية عايشها محبى الفن التشكيلى الذين حضروا بدعوة من الفنان الدكتور محمود البسيونى أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر للتأمل فى ٥٤ لوحة من إنتاج الفنان خلال فترتى تواجده فى مكة المكرمة والدوحة..

وفى هذا العرض كان الاتزان والعلاقات اللونية فى لوحاته.. التدفق الانفعالى لمواقف ومشاهد معينة عكستها ألوانه الصريحة، أيضاً حبكة التكوين بالشكل واللون التآلف الفنى فى أعماله.. والتتابع الزمنى للمشاهد الواحد فى أكثر من لوحة.. بالإضافة إلى أنها منتخب من أعمال تمثل مراحل فنية زمنية ومكانية وشعورية..

ولكن.. ماذا قدم الدكتور محمود البسيونى فى معرضه؟

«الوجوه البشرية..

وحوانات البيئة»

أيضاً من بين الأنظار التى ضمنها الفنان البسيونى لوحاته بداية الحركة الحياتية مع فجر كل يوم المأذن.. الطيور.. استيقاظ الناس فى شكل رمزى متآلف.. مع عدد من التجارب التى لجأ إليها عند تدريبه لطالبات قسم التربية الفنية.. كذلك استخدم «الكولاج» التكوين بالقص واللزق.

عالجت ٥٤ لوحة زينت أرجاء قاعة المعارض بفندق الخليج وأشاعت الدفء بين الحاضرين لغلبة اللون الأحمر والأرجوانى عليها عدد من الموضوعات منها التقاط مشهد فى سوق مكة مع إيقاف عجلة الزمن لنقله فى لوحة تعكس حركة الناس ونشاطهم فى لحظة آتية.

انطباعاته التي خرج بها من جولته بين هذه اللوحات بقوله.. إن الفنان البسيوني يشغله دائماً حبكة الصورة والتكوين، وله طابع مميز في استخدامه للون الأحمر والأصفر فهو يركز على اللون كعنصر أساسي بشكل يعكس ذاتية الفنان.



التيقظ ٦٢×٤٧ سم زيتية (١٩٧٧)

وقد حاول أن يخرج بالأفكار والموضوعات في أعماله من إطار الواقعية تخالف ما هو موجود في الطبيعة.. فهذه اللوحات التي تتناول الحيوانات أو الطيور أو الوجوه البشرية نجد أنه يضعها في أشكال مختلفة مع حرص في حبكة التكوين والإيقاع الموجود في خطوط أجسام الحيوانات وحركة العين في الأشخاص.

كما أن لوحاته انعكاس لموضوعات وأحداث عاشها بنفسه وطرحها برؤيته الخاصة واهتمامه بإبراز الظل والضوء في لوحات شوارع وأسواق مكة المكرمة.

«بالتة

خاصة للألوان»

أما الدكتور كمال المصرى وكيل كلية التربية الفنية بجامعة حلوان بالقاهرة، والأستاذ الزائر الآن بجامعة قطر، فيقول إن للدكتور محمود البسيوني «بالتة» خاصة في اللون تتمشى مع تفاعله مع

الحرية الحقيقية هل الموجود داخل السجن أم الذى يعيش خارجه.. وهل كل الموجودين وراء القضبان مذنبين..؟ أى السجن المادى.. والسجن النفسى.

وكما تنوعت الموضوعات التي طرحتها أعمال الفنان محمود البسيوني وعكست تعدد في المراحل الفنية أيضاً كان هذا التباين في نوعية الحاضرين التي جمعت بين المسئولين عن الثقافة والفنون، وعدد من أسرة جامعة قطر يتقدمهم الدكتور مدير الجامعة وبعض رجال السلك الدبلوماسى بالإضافة إلى الجمهور المتذوق لفن اللوحة التشكيلية.

«حبكة التكوين

في الصورة»

ويعبر الدكتور نبيل الحسينى بقسم التربية الفنية بالجامعة عن

ضم المعرض عدداً من اللوحات التي تصور الوجوه البشرية في تعبيراتها المتباينة.. كذلك التعرض لبعض حيوانات حديقة حيوان الدوحة مثل الحمار الوحشى الذى يكون في وقوفه في مجموعات لوحات تكوينية إيجابية جميلة بعيداً عن الدلالة البصرية لشكلهم الطبيعى.. كذلك هناك اللوحات التي تعكس موضوعات اسطورية قديمة وضحت فيها الوحوش الخرافية وما صاحبها من معانى وأفكار.. بالإضافة إلى عدد من اللوحات التجريدية في قطاع رأسى من ثمرة الفلفل الأخضر.

كما ضم المعرض عدداً من اللوحات التعبيرية لبعض مناطق الدوحة كالدفنة.. وكانت تلك اللوحة المعنوية «وراء القضبان» التي تعكس احتجاج الموجودين خلف القضبان وتطرح هذا السؤال المهم.. من الذين يعيش

كما تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حالياً في الوطن العربي.

وأقام الدكتور البسيوني أربع معارض فردية بالقاهرة اشترك في العديد من المعارض التي طافت عدد من العواصم الكبرى في الشرق والغرب وأعماله من مقتنيات الفن الحديث في القاهرة ودمشق.

ويجمع أسلوبه الفني الرمزية والتعبيرية والتجريدية بألوان براقة دافئة، وأعماله تبرز بالتكوين والإحساس المعماري في بناء الصور بجانب نظامها العربي المميز وتأثرها بالبيئة وتجمعاتها الفردية.. من أبرز لوحاته في هذا المعرض، «بعثة السلام» و«شوارع مكة» و«المفاتيح» و«حمام الحرم» و«عيون شاخصة» و«وراء القضبان».

ويعد هذا المعرض هو الأول في الدوحة لأعمال الفنان الدكتور محمود البسيوني.

الأوروبي كثيراً ما أخذ الإيجاء من الفن والتراث العربي والإسلامي.

«الفنان

يعبر عن نفسه»

وعن أسس التكوين في أعماله يقول الدكتور البسيوني إن الإيجاء في التكوين يرتبط بالموضوع وينبع منه وليس له قواعد مسبقة مثلاً التكوين الموجود في اللوحة التي تتضمن مآذن لمساجد هو اتجاه متعامد حوله حركة.. والتكوين يجب أن يخدم الفكرة ويعبر عنها.

أما البطاقة الشخصية لهذا الفنان فنقول إنه عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً وحاصل على دركة الدكتوراه من جامعة ولاية «أوهايو» عام ١٩٤٩، وحاصل على جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام ١٩٧١ وقام بتأليف أكثر من ٣٠ كتاباً في الفن والتربية الفنية بصفة عامة.

خصائص الفن الحديث فهو يعبر بألوانه الأحمر والأصفر والأخضر والفارميين عن البيئة التي يعيش فيها ويتأثر بها فيكون هذا التعبير القوي عنها باللون الساخن البراق، ويتضح لنا ميله إلى الفن الحديث الذي يهتم باللون ومن أمثال الفنانين العالميين في هذا الاتجاه «ماتيس» وينسحب ذلك على أعماله الفنية التي أنتجها في مراحل زمنية مختلفة.

ويقول الفنان محمود البسيوني أن المعرض عبارة عن منتخب من أعماله التي أنتجها خلال العشرة أعوام الأخيرة.. وأن الفنان التشكيلي العربي عليه واجب الآن يجب أن يضطلع به يتمثل في الرجوع إلى تراثنا العربي والإسلامي الممتلئ بجوانب فنية زخرفية وتجريدية كبيرة أخذها الغرب عنا وأعادوا تصديرها إلى الفنانين العرب.. فعلى سبيل المثال الفنان العالمي «هنري ماتيس» يجلس أمام سجادة في المغرب ويتفرج على ألوانها ثم نجد ذلك قد انعكس على أعماله ولوحاته.. فالفنان

لوحة وفنان

نلتقى اليوم مع الفنان محمود البسيوني عبر إحدى لوحاته التي تألف منها معرضه الأخير الذى أقيم بقاعة المعارض فى فندق الخليج.

نعرف أن الفنان محمود البسيوني هو أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر حالياً، وكان - من قبل - عميداً لكلية التربية الفنية بالقاهرة، كما كان قبل هذا بسنوات وبالتحديد فى سنة ١٩٤٩ قد حصل على دكتوراه فى الفلسفة من جامعة ولاية أوهايو بالولايات المتحدة الأمريكية.



فضول ٣٧×٢٧ سم اكريلك (١٩٨١)

والدكتور محمود البسيوني ليس فناناً فحسب، فله ما يزيد عن ثلاثين كتاباً فى حقل تخصصه.. فى الفن.. والتربية الفنية بخاصة.. والتربية بشكل عام.. وقد أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة، وشارك فى العديد من المعارض التى طافت عواصم عديدة شرقاً أو غرباً. فيما يتعلق بأسلوب الفنان - فإنه كما يحدد - أسلوب تجريبي يجمع بين الرمزية والتجريدية والتعبيرات بألوان ذات وهج ملحوظ.. والآن.. ها هى إحدى لوحاته التى التقينا بها فى معرضه والتى نلتقى بها هنا اليوم.. مع أمل اللقاء المتجدد كل أربعة مع «لوحة وفنان».

محمد حسب الله (مجلة العهد):

وهج الألوان والإيقاعات الخطية

في معرض الفنان

محمود البسيوني

يحمل نوعاً من الشاعرية والرمزية. ويتأملنا لبعض أعمال الحقبة التي عاشها الفنان مكة المكرمة نجد أن لوحته «شارع مكة» عالجها باستخدام المجموعة اللونية الساخنة، الأحمرات والبرتقاليات مع قليل من الأصفرات، اللوحة في هيئتها العامة تعطي إحساساً بالازدحام حيث تتوج بالسيارات والمارة وحواجز المرور.. رسم الفنان اللوحة من أعلى، وأكد بتجمعات الناس وتداخلهم مع السيارات، كما أن حواجز المرور وظلالها على الأرض رسمت بطريقة تنظيمية إيقاعية لتخدم التشكيل الفني وقد أكد الفنان إيقاعات الضوء لا كما هو في الطبيعة ولكن كما يحسه الفنان ويتمثله

اختتمت الجمعية القطرية للفنون التشكيلية موسمها الفني لهذا العام بإقامة معرض الفنان الدكتور محمود البسيوني الذي يتضمن خمسة وخمسين لوحة تمثل حقبتين رئيسيتين من إنتاج الفنان، إحداهما أمضاها في مكة المكرمة حيث يرسم شوارعها وبيوتها وروادها وحمامها ومآذنها ومرتفعاتها.

والحقبة الثانية أمضاها في قطر حيث قام الفنان بدراسات لبعض الحيوانات المثيرة مثل الحمار الوحشى حيث حولها إلى أنظمة إيقاعية مبتكرة. كما أنه يعرض لوحات مستمدة من وحى التراث الإسلامى في التصوير، التي تنهج منهجاً أسطورياً



وكيل وزارة الإعلام القطرية يفتتح المعرض الخامس، وظهر في الصورة مدير جامعة قطر، رئيس المصالح المصرية، سفير موريتانيا وبعض الفنانين

المكرمة تمثل رحلة تجريبية لتصوير منظور السوق الصغير، الكائن أمام الحرم حيث كان يعيش الفنان في فندق الفتح، ويطل على هذا الشارع فيتغير المنظر من الصباح إلى المساء، وبخاصة بتغير الشمس ويتحرك العربات والمارة ورواد الحرم، وأصبحت هذه الصور ذات قيمة تاريخية خاصة بعد أن أزيل هذا الشارع.

أما الحقبة الثانية فهي الفترة التي عاش فيها الفنان في قطر وهي مجموعة تجارب تمثل إحداها زيارته التي كان يقوم بها الفنان مع طالباته لحديقة الحيوان قبل فتحها للجمهور وقد استمد الفنان وحيه من دراسة حمار الزرد «الحمار الوحشي»، وقد أجرى تجارب مستمدة وحيها من هذا الحيوان في تكوينات إيقاعية آخذاً.

يتضح ذلك في لوحة الفنان «غموض»، مرسوم في اللوحة ستة حيوانات من الحمار الوحشي، يستخدم أيضاً مجموعة الألوان الساخنة مع بعض الدرجات اللونية الخضراء والزرقاء، الحيوانات تحولت إلى إيقاعات خطية دائرية، وإلى انسجاج لوني ناتج من التباين في اللون، كما نحس بالشفافية وهي أن كل حيوان يظهر الحيوان الذي خلفه، الحيوانات طالت رقابها وحُرقت أرجلها وأجسامها لتخدم التكوين اللوني الخطي الذي يبينه الفنان، ملابس لونية خلفية الحيوانات، اللوحة في هيئتها العامة محملة بشحنة انفعالية تعبر عن ذات الفنان، فقد أضاف الفنان ذاته للعمل، نحس بالطاقة والشحنة الانفعالية التي تستعر داخل الفنان من خلال استخدامه للتباين اللوني والإيقاع الحركي القوسي، تحولت الحيوانات إلى إيقاعات خطية وانسجام لوني وملامس سطوح، تحولت إلى تشكيل محمل بذات الفنان. اللوحة مرسومة بالألوان الزيتية.

كما أن هناك حقبة ثالثة فيها يتأمل الفنان التراث

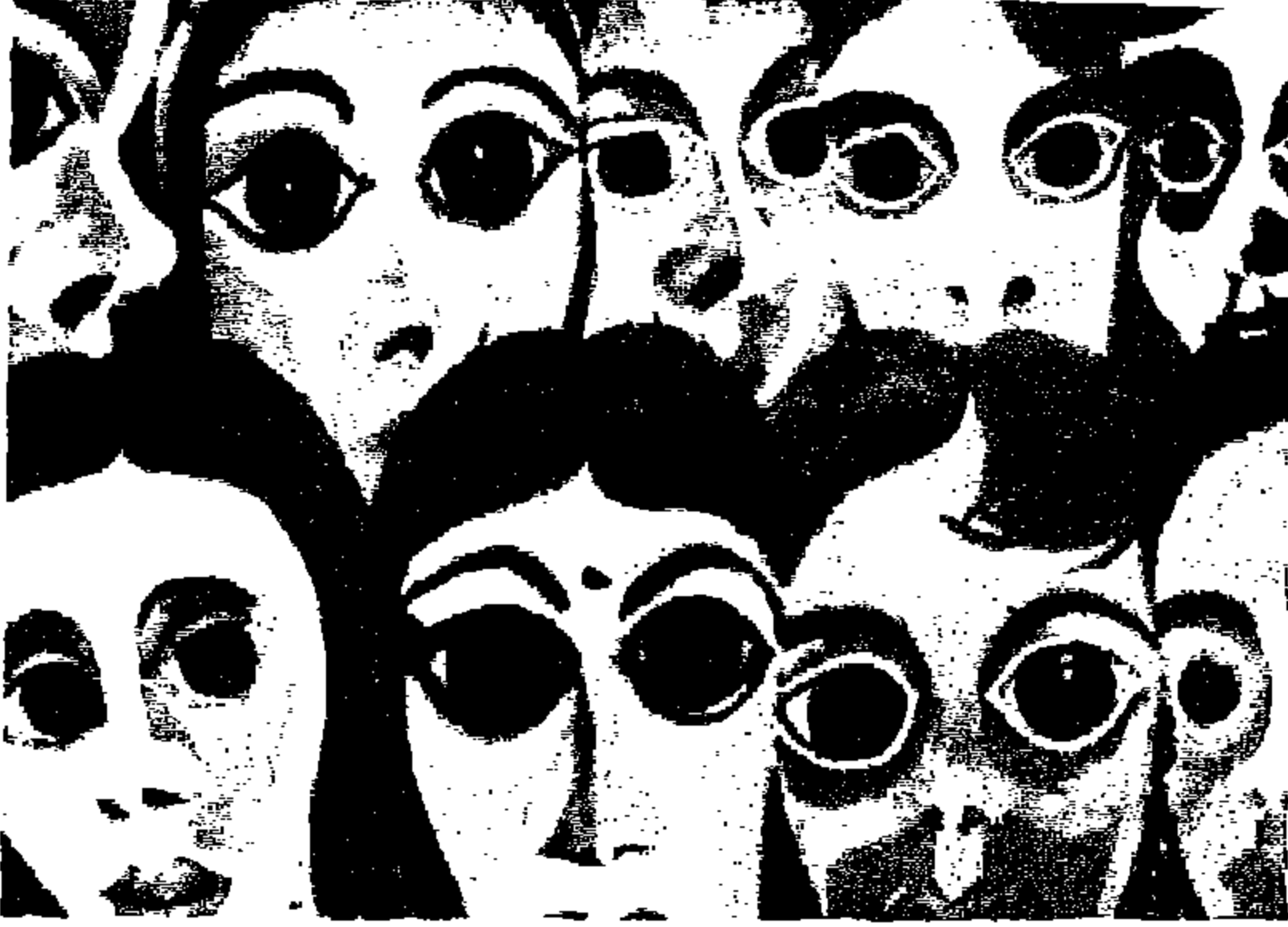


حيوانات مترابطة ٥٢×٤٠ سم زيتية ١٩٨٣

بحيث يخدم بناء التشكيل في العمل الفني. والفنان في نظره يهتم بالكليات، وإحكام التكوين، واللوحة مرسومة بالألوان الأكريليك.

أما لوحته «مؤشر الفجر» فيسود فيها المجموعة الساخنة من الألوان مع قليل من البنيات وبعض البقع الخضراء والبنفسجيات، فبناء التكوين قائم على توزيع اللون بتلقائية فيها إيقاعات دائرية، وملمس خطي بطريقة الحفر على الألوان، نحس أن الفنان لديه شحنة انفعالية قوية، وطاقة تعبيرية، ويظهر ذلك من تلقائية التلوين والرموز المرسومة والملمس الخطي المحفور على الألوان. ونجد أن الرموز المرسومة هي بعض مآذن الكعبة الشريفة، وبعض قباب مساجد مكة المكرمة، بيوت مكة بطابعها المميز، ديك يصيح وهو ينظر إلى الخلف، فتاة تنظر من نافذة. كل هذه الرموز تعبر عن فكر لاشعوري وخيال شاعري محمل بحرارة الألوان، والإيقاعات الدائرية في توزيع هذه الألوان يعطى إحساساً بالحركة وهي في نفس الوقت توزيع مبتكر للمضى والمعتم، واللوحة مرسومة بالألوان الأكريليك.

وهكذا نجد أن حقبة الأعمال التي رسمت في مكة



فضول ٣٧×٢٧ سم اكريلك (١٩٨١)

اللوحة الوحيدة في المعرض التي فيها اللون السائد هو مجموعة الألوان الباردة، «أى مجموعة الألوان الزرقاء والخضراء».

هذه اللوحة آخر ما أنتجه الفنان، نحس فيها بالإبداع نلمسه من خلال الجو الأسطوري وشاعرية الفنان التي نلمسها بوضوح في التحريف الذي جعلنا نحس برشاقة الحيوانات، وإننا نكاد نحس بإيقاع حركتها وأنها ترقص، في هذه اللوحة نحس بذات الفنان واضحة في تشكيله لمجموعة الحيوانات والإيقاعات القوسية، والتحريف الذي يعطى جواً أسطورياً. التكوين الفني لهذه اللوحة يعتمد فيه الفنان على الإيقاعات المسطحة. واللوحة مرسومة بالألوان الزيتية.

وللفنان تجربة فيها يعبر بالوجوه، الوجه له سحنة وتأثير عندما ننظر إليه، والفنان يقدم مجموعة لوحات يعتمد التعبير فيها على مجموعة من وجوه النساء.

نحس بذلك في لوحة الفنان «عيون شاحصة»، فنجدته قد رسم تسعة وجوه لنساء في أوضاع مختلفة، الألوان الغالبة هي مجموعة الألوان الساخنة مع

الإسلامي في التصوير ويأخذ منها معيناً حياً يبرز به موضوعات رمزية مرتبطة بالسلام بوحشية العصر وبالظلم الذي يعانيه الإنسان في القرن العشرين، ولوحة الفنان «وراء القضبان» تجسيد واضح لهذا المغزى، ويتأملنا اللوحة نجد عشرة وجوه خلف القضبان ومجموعة أيادي تمسك القضبان، الوجوه مختلفة في أوضاعها بعض الوجوه من الأمام والبعض الآخر من الجانب، نحس بالفزع، والخوف، والتعجب والدهشة، مرسومة على تعبيرات الوجوه، التباين اللوني واضح، مجموعة الألوان الساخنة مع الأخضر والأزرق واللون البنى، اللوحة مرسومة بالسكين ويظهر ملمس العجينة اللونية بارزاً على اللوحة، واللوحة في هيئتها العامة تنقل شحنة تعبيرية تجعلنا نتعاطف مع هذه الوجوه، حوار يتم بين إحساس المشاهد وانفعالات الفنان التي تريد أن ينقلها لنا عبر لوحته، اللوحة تحمل كثيراً من المعاني الرمزية ومرسومة بالألوان الزيتية.

لوحته «بعثة السلام» نجد أن الرموز المرسومة في اللوحة هي حصان له وجه فتاة، الحصان جانح يتحرك بسرعة وله أجنحة، ثلاث حمامات، أغصان الزيتون، الهيئة العامة التي نحسها من اللوحة هي الجو الأسطوري فالحصان الذي رأسه وجه فتاة على رأسها تاج والأجنحة تعطى الإحساس بالجو الأسطوري، ويستخدم الفنان مجموعة الألوان الساخنة مع مجموعة الأزرق والأخضر.

أما لوحة «تطلع» بها حيوانان وطائر، لكنها حُرِفَتْ بحيث أعطت في هيئتها العامة إحساساً بالجو الأسطوري رقاب الحيوانات طالت، الأرجل والقرون والذيل، أخذت إيقاعات دائرية لتخدم التشكيل، وجه الحيوان تحول إلى وجه فتاة، الجسم في بعض أجزائه عولج بلامس دائرية، الألوان الغالبة في هذه اللوحة درجات الأزرق والأخضر مع القليل من مجموعة الألوان الساخنة تكاد تكون

قليل من اللونين الأخضر والأزرق، نكاد نحس أن العيون تتحدث إلينا، حيث تنوعت نظرات العيون، وتحس أنك في حاجة إلى أن تتعاطف مع هذه الوجوه لما تنقله إلى نفوسنا من إحساس بالدهشة والتعجب، الفنان نجح في أن ينقل إلينا ذاته وشحنه التعبيرية من خلال نظرات العيون، ومن خلال ما تحمله سحنة كل وجه من تعبير، أيضاً كل الوجوه رسمت بالألوان الساخنة، «الأحمرات والبرتقاليات»، وجه واحد فقط رسم باللون البارد الأخضر، اللوحة مرسومة بالألوان الأكريليك.

● من العرض السابق لأعمال الفنان نرى أن التعبير في عمومته يتجه إلى الرمزية وإلى التجريب بأسلوب يحمل وهج الألوان وقوتها التعبيرية.

كما نرى أن المعرض يمثل اتجاهات متعددة، نجد حقبة مكة المكرمة والاتجاه فيها تعبيرى وفيها لم يتنازل عن إبراز الموضوع، كما نجد الاتجاه الرمزي ويتمثل في لوحة وراء القضبان ولوحة تيقظ، وهناك اتجاه ثالث ناتج من تأمل الفنان بعض الألوان من التراث الإسلامى في التصوير وخاصة الموضوعات التي تحمل الحس الأسطوري، والاتجاه الرابع يستمد الفنان تعبيراته من الوجوه، والاتجاه الخامس، فيه يستمد الفنان معينه من الإيقاعات الخطية لحمار الوحش «الزرد».

ومن السمات البارزة في المعرض «التجريب»، ومعنى التجريب أن الفنان يبدأ وهو لا يعرف نهاية العمل الفنى.. كل ما لدى الفنان فكرة أو مثير ثم

يبدأ في عملية البحث الفنى حتى ينتهى من لوحته. أساس أسلوب الفنان لا يتجه فيه إلى التجريد الخالص، ولكن يبقى في الموضوع على بعض جوانبه البصرية التي تبرز مدلولاته حتى يستطيع الرائي الاستناد إليها في رؤيتها الجمالية.

تذكرنى بعض أعمال الفنان بما قاله العرب قديماً: «إنه ليس المهم نقل الحقائق القائمة في العالم الخارجى بل الاندماج الكلى في تلك الحقائق». ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى هذه الحقيقة فقال ماتيس: «إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة، فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلى».

● والفنان أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية - جامعة قطر - عميد كلية التربية الفنية بالقاهرة سابقاً. دكتوراه الفلسفة من جامعة ولاية أوهايو سنة ١٩٤٩. جائزة الدولة التشجيعية ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى سنة ١٩٧١ م مؤلف لأكثر من ٣٠ كتاباً في الفن والتربية الفنية والتربية عامة. تتلمذ على يديه مئات من أجيال التربية الفنية المنتشرين حالياً في العالم العربى.

أقام أربعة معارض فردية بالقاهرة واشترك في العديد من المعارض التي طافت بعض العواصم الكبرى شرقاً وغرباً. أعماله من مقتنيات الفن الحديث بالقاهرة ودمشق. أسلوبه تجريبي يجمع بين الرمزية والتجريدية والتعبيرية بألوان ذات وهج ملحوظ.

الفصل الخامس

تحليل النقد الصحفى

مقدمة: لاشك أن مجمل النقد المنشور يعكس الصعوبة فى تصور حلول مستقبلية للإبداع الفنى. فما كان يفتى به فى الماضى على أنه إلزام لا تستقيم حياة الفنان بدونه، أصبح اليوم مشكوك فيه، فهناك هوة بين اتجاهات الفن قبل القرن العشرين واتجاهاته فى هذا القرن لدرجة أن بعض المتطرفين يغالى بالإدعاء أن ما قبل القرن العشرين ليس بفن وهو من قبيل رد الفعل والحماس الذى ينقل المرء من النقيض إلى النقيض لكن مثلما نتمسك بروح الفن فى القرن العشرين، لا ننكر فضل كثير من الفنانين الذين سبقونا فى قرون سابقة وما زالت أعمالهم شائعة تعبر عن قدرتهم ومكانتهم، لكن مشكلة النقد أننا لو تذوقنا من الماضى أعمالاً لفنانين أمثال دومينوكس الجريكو (١٥٤١-١٦١٤) أو فرانسيسكو جويا (١٧٤٦-١٨٢٨) أو أوجين ديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣) أو بيتربول روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) أو أونوريه دوميه (١٨٠٨-١٨٧٩) أو فنسنت فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) أو غيرهم وهم كثيرون لا حصر لهم، فليس معنى ذلك أن إعجابنا بما أنتجوا يطالبنا بتقليده وتكراره، فهذا يتنافى أصلاً مع طبيعة الإبداع، كما أن ما أنتجوه ولد فى ظروف حضارية معينة، هذه الظروف أصبحت تاريخاً، وهى بالقطع ظروف تختلف عن ظروف القرن العشرين، فالبلاط الملكى الذى كان يحتضن بعض الفنانين أمثال جويا أو جاك لويس دافيد (١٧٤٨-١٨٢٥) لإنتاج فن القصور لم يعد هذا شأن فن القرن العشرين الذى يعتمد على ذاته، وعلى الإرهاصات التى يحققها الفنان فى عمله بمداخله التجريبية المختلفة. إن القرن العشرين يؤكد مبدأ الحرية، والاعتراف بالفردية، ومشايعة الجديد، ويؤكد أية إضافات تثرى الرؤية، وتكشف نظم الكون، وتزيد من إدراك القوانين التوافقية، والإيقاعات التى توضح هذا النظام.

ولذلك فإن النقد لابد أن يخرج من هذا الإطار الذى هو وليد القرن العشرين

ولا يصلح فيه النقد المرتبط بالدراسات الأكاديمية وليدة القواعد التي تضلل الإبداع وتتحكم فيه قبل خروجه. إن نزاهة النقد في نظريته المستقبلية، في كشف إمكانية العطاء قبل حدوثه، في سعة الأفق لتقبل التجربة الجديدة وعدم الحكم عليها بالفناء قبل إعطائها حقها من الروية والفحص والتأمل.

المدرسة التربوية: لقد أثارت الآراء المنشورة حول أعمالى خواطر متعددة، وقد حاولت التعليق في حينه، وحاول غيرى ذلك، لكن بعض ما أثير يحتاج لوقفه لنأخذ منه الحكمة. فبدر الدين أبو غازى رآنى ورأى أعمالى كحلقة في سلسلة أرجعها لمجموعة من المربين قادة التربية الفنية أمثال يوسف العفيفى وحامد سعيد ومحمد سيد الغرابلى وجبلى الذى انتمى إليه والذى يضم مصطفى الأناؤوطى، وحمدي خميس وكمال عبید. وحينما ظهر نقد بدر الدين أبو غازى أطلعت يوسف العفيفى عليه، وكان مسروراً غاية السرور أن يأتى زمن يدرك أحد النقاد كيان مدرسة فنية بأسرها تختلف في جوهرها عن الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وروادهما. مدرسة أساسها ثقافى وتربوى وتنطلق من الحرية التي ارتبطت بفن الطفل وخلقت له مساراً مميزاً يختلف عن الفن بمعناه الأكاديمى التقليدى كقواعد وأصول ومنهجية معروفة مسبقاً يخضع لها كل من يريد أن يشتغل بالفن على الأصل المهني المتعارف عليه.

وذكرنى حديث بدر الدين أبو غازى بالجهود التي كان يبذلها يوسف العفيفى لتحرير الرؤية الفنية من العالق بها من محفوظات، وآراء غير مدروسة تعلمناها بدون مناقشة في الفنون التطبيقية. كان يوسف العفيفى همزة الوصل بين جيله وجيلنا وجيل الرواد الذى سبقه والذى كانت له منهجية فكرية في التأليف والتوجيه متأثرة بالغايات التربوية التي تبحث عن الإنسان. واذكر موقفاً يبين كيف تصرف فيه وقاد توجيهى. كنا طلبة في قسم الرسم بمعهد التربية العالى للمعلمين سنة ١٩٤١/٤٠ وكانت الدراسة سنتين. كنا في السنة الأولى وعددنا أحد عشر طالباً. ثقافتنا مرتبطة بماضينا الذى حصلنا عليه في الفنون التطبيقية أو الفنون الجميلة. كنت أرسم بالقلم الرصاص وأحاول تقليد الطبيعة، وأحاول أكثر أن أستخدم تقنية تبرز الأشكال ذات ثلاث أبعاد فيها الظل والنور متدرجاً. لاحظ يوسف العفيفى

أن ما كنت أقوم به لا يؤدي إلى عمل فني مبتكر ومثير، وأخذ يتأمل العقيدة الفنية وراء رأسى، وتكشف أن أحد الزملاء الذى كان يتقن هذا الاتجاه هو أحد المصادر المؤثرة فى سلوكى الفنى. كان عليه أن يتفرغ لى قليلاً ويأخذنى فى جولة معه فى حديقة الأورمان ليتحدث إلى فى أن رسمى من النوع الفطرى Naive وهو نوع له قيمة ولا احتاج لترك هذا الاتجاه جانباً وأسير فى مسار زميلى، وعاود النقد مرة تلو الأخرى حتى تأكد مسارى المختلف عن مسار هذا الزميل. المبدأ الذى حاول أن يحققه العفيفى هو أن يرى لكل تلميذ من تلاميذه شخصيته المتفردة وقد تحقق ذلك بوضوح وأثر على إنتاجى وجراتى فى التعبير حتى بعد أن تركت المعهد بسنوات.

العقل والقلب: الأمر الآخر الذى أثير فى النقد هو التفرقة التى عقدها حسين بيكار بين العقل والقلب ووضع مدخل على هذا النحو يجعل من العملية الإبداعية شيئاً منقسماً، فلقد نسب إلى العقل المهارات، والعلاقات الذهنية، والتقنية، وسائر الأفكار المرتبطة بالقواعد والأصول - أما القلب فرأى فيه الإحساس الصرف الذى بدونه لا ينجز عمل فنى. فلو أن العمل الفنى اقتصر على الفكر لغابت منه سائر الإحساسات، وهو هنا يلومنى ضمناً بطغيان الفكر على الحس. قد يكون ما ذهب إليه صحيحاً فى حالات كثيرة، لكن فى حالتى تلعب النظرية دوراً كبيراً فى عملية الإبداع، فنحن لا نبدأ من فراغ، هناك فكرة موجهة تكون فى رأس الفنان وهى التى تقوده إلى تعبيره الفنى المبدع. والمدارس الحديثة: التكعيبية، التأثيرية، التجريدية، السريالية، الاجتماعية، المستقبلية.. إلخ كل منها بدأ بفكرة، بمانفستو، وكانت الأعمال الفنية بمثابة تحقيق الحلم، أو الأمل، ولو سحبت النظرية لاختفت أعمال فنية كثيرة ما كان لها أن تظهر لولا هذه النظرية. لذلك فالفكر ضرورة، والحس ضرورة وهما لا ينفصلان. المهم أن يحقق الفنان تكامل عمله الفنى بكل مقوماته دون أن يفقد شيئاً. أضف إلى ذلك أن عملية الإبداع من طبيعتها البحث عن الجديد، والجديد ليس تكراراً للماضى أو تقليداً له، الجديد هو ولادة حديثة لكائن لم يكن له وجود من قبل ولذلك فإن تطبيق أية قواعد مسبقة على هذا الجديد تنتهى عادة بأن الجديد لا يرى لأنه مختلف عن القديم وعن القواعد المستمدة منه. كانت هناك قواعد منتشرة بأن اللون الأسود يؤدي إلى ثقب فى

الصورة، وينصح معلمو الفن بعدم استخدام اللون الأسود، وكانت تجربة هنري ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) إثبات لعكس ما كان ينادى به البعض فقد وضع الأسود، وبجواره الأحمر وأقنع الناس بطريقة تعبيره التي تزخر بها المتاحف الحديثة في أوروبا وأمريكا. والصورة رقم (١) دليل واضح على ذلك.

حتى حين نتأمل الأفكار التي كانت شائعة عن اللون، نجد أن الأكاديميات تعلم أن اللون الأصفر الأهره يستخدم للضوء، واللون البنّي أو البنفسجي يستخدم للظل ويحفظ التلميذ ذلك كقاعدة عمياء لا يخرج عنها. مع الفنانين المبدعين أمثال فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فإن اللون لا يوجد بطبيعته الفنية المبتكرة في الشيء وإنما يستدل عليه بعملية تجريب للوصول إلى الإجابة في كشف العلاقة اللونية المثيرة. ففي لوحته صبي صغير يرتدى بيرييه زيتية أنتجها ١٨٨٨ مقاس ٣٩ × ٤٧,٥ سم من مجموعة الدكتور فريتز ناثن - زيوريخ. نجد أن اللون الذي وضع للوجه أحمر يتخلله وميض من الفاتح والقاتم الذي يعلوه بعض الزرق والبنفسجي، والأرضية من نفس عائلة لون الوجه ولكن تميل إلى الصغار وهي أيضاً متنوعة ومتدرجة أما الملابس وجزء من القبعة فلون أخضر زيتي محاط بقليل من السواد. والألوان هنا من صناعة فان جوخ، ومن ابتكاره، وحصل عليها بعملية تجريب دخلها الذكاء العقلي، ولذلك فإن لفظ العقل وإسهامه في العملية الإبداعية إنما هو لفظ خاطئ، فالعقل يحرك الفنان نحو فكر متحرر يجعله يجرب ليصل إلى كشف علاقات جديدة ليس لها وجود بهذا الشكل في الأصل الطبيعي. أما مسألة القلب وهي هنا ليست كلمة علمية وإنما كلمة مجازية المقصود بها الجانب العاطفي والإحساس بالتعبير الفني الذي يريد الفنان أن يوصله إلى الجمهور، ونحن لا نشك في أهمية العاطفة والانفعال والوجدان داخل التعبير الفني، لكن بروز العاطفة أو الانفعال لم يعد له شكل واحد ثابت مقنن بصورة كارل آبل (١٩٢١ - ١٩) واسمها سيرك آبل وبها نمر أنتجها عام ١٩٨٣، جاليري كريكار بأمستردام. فالألوان الصاخبة أساس التعبير، وهي مصاغة بجرأة الأطفال وبلا تقنية من النوع المحفوظ، كلها بقع وخطوط وألوان حمراء وبرتقالي وزرقاء وخضراء وسوداء وأرضية النمر سوداء فيما عدا الركن الأيمن الذي ترك فيه مساحة زرقاء رفيعة

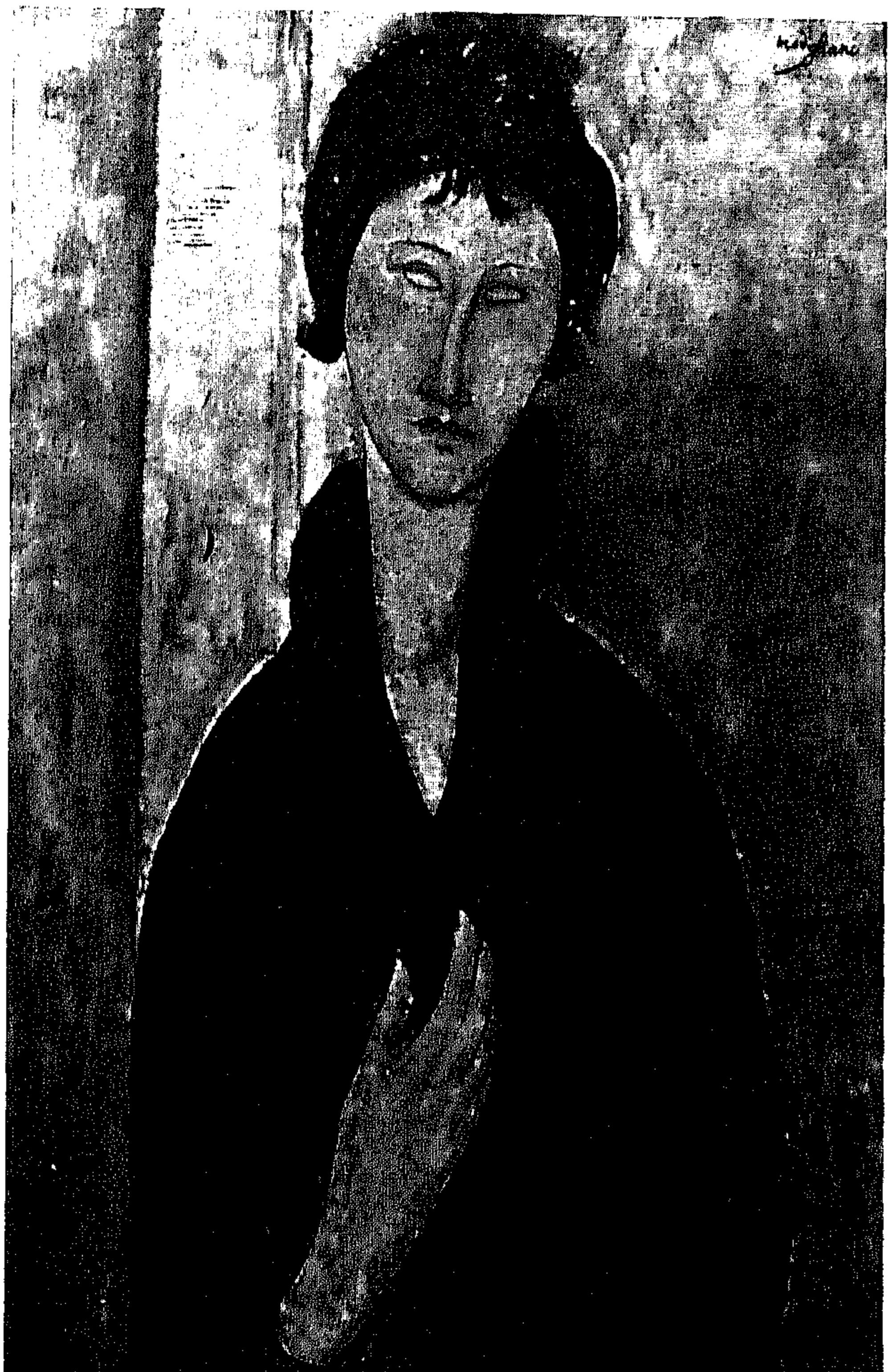
شكل (١) هنري ماتيس
(١٨٦٩-١٩٥٤) شابتان في مقتبل العمر
١٩٤١ - زيتية مقاس ٥٠ x ٦١ سم
المتحف الأهلي للفن الحديث - مركز
جورج بومبيدو - باريس



شكل (٢) كارل آبل (١٩٢١-١٩٨٣)
نمر في سيرك آبل ١٩٨٣ - مجموعة
جاليري كركهار - أمستردام



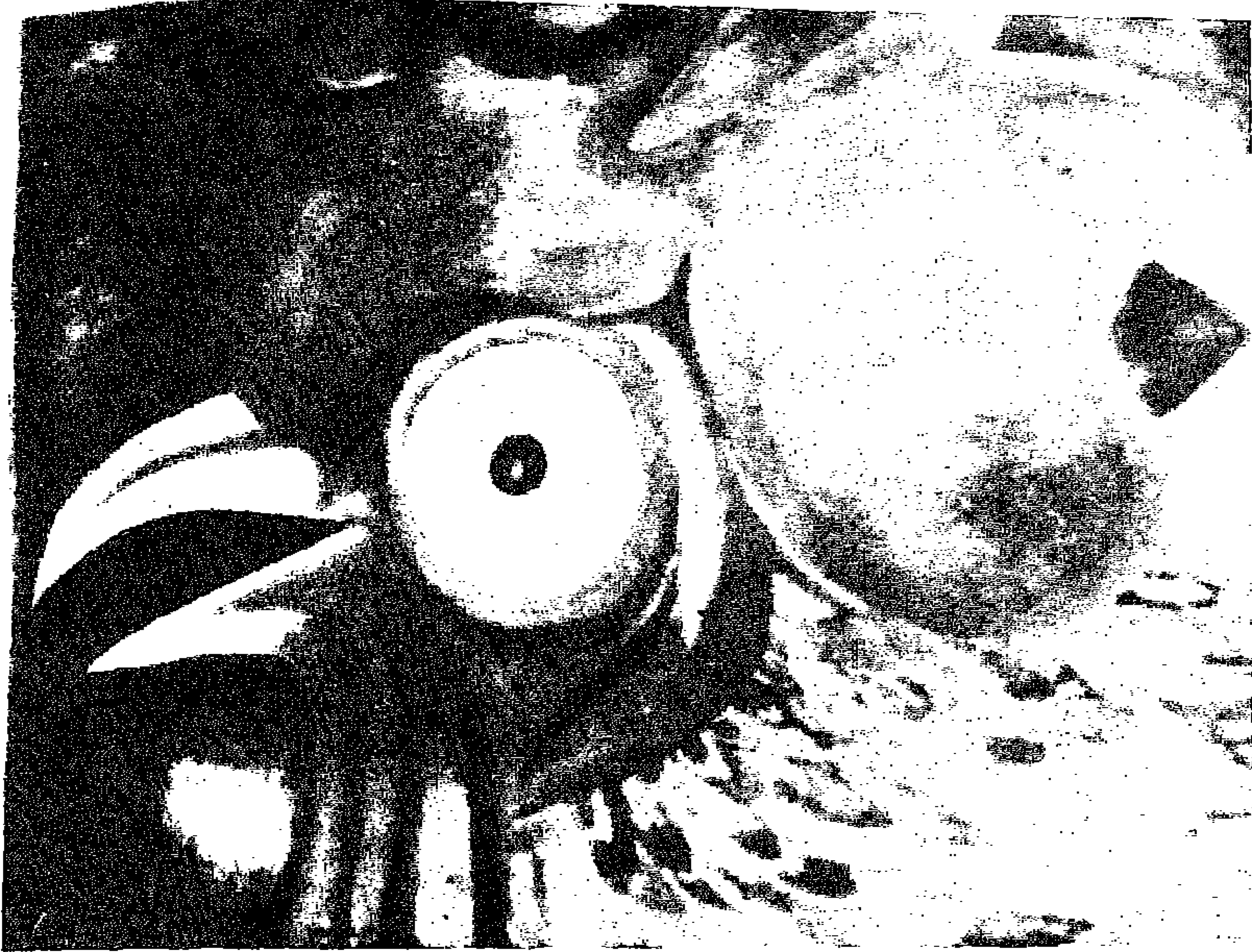
شكل (٣) بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)
امرأة بقبة ١٩٣٥- المتحف الأهلي للفن
الحديث- باريس



شكل (٤) أميدوموديليان
(١٨٨٤-١٩٢٠) امرأة بعينين زرقاوين -
متحف البلدية للفن الحديث - باريس



• شكل (٥) أوسركاف للفنان ٧٠×٥٥ سم القلم الرصاص ١٩٤٦



شكل (٦) الديك رقم (٢) - زيتية - مقاس ٨٩×١١٥ سم ١٩٨٨

بطول اللوحة. فأين تنطبق هنا أية قواعد مسبقة. إن الاستجابة تكون عادة كلية، وتبرر نفسها على أن الفنان له شخصيته المرموقة التي اعتدنا عليها شكل (٢).

العيون: في تحليل بيكار لأعين الماعز يبدو من حديثه أنه غير مقتنع بالأسلوب الذي اتبعته في إخراجها ووصفه بالزخرفية وأفاد في شرحه أنه كان من الممكن أن يتحول علاج الأعين إلى شيء درامى مثير أكثر عمقاً من الاتجاه الزخرفى الذى ساد. والمشكلة فى النقد أنه يقال فى إطار، وقد يكون صحيحاً فى هذا الإطار لكن الذى لم يظهر هو: لماذا هذا الإطار؟ ولماذا تفضيله؟ ألا توجد إطارات أخرى يمكن الرؤية الفنية من خلالها؟ وقد تستصغى طريقة المعالجة التى اتجه إليها الفنان. ويدعم ذلك مثلين آخرين من إنتاج بعض قادة الفن المشهور لهم فى القرن العشرين أمثال بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) وأميدو موديليانى (١٨٨٤-١٩٢٠). ففى الشكل (٣) امرأة بقبعة اتجه بيكاسو اتجاهًا رمزيًا وعالج العينين مجرد دائرتين سوداوتين وسطهما دائرتين بيضاءتين. هذا العلاج بسيط ومتكامل مع كيان الصورة

ككل. ولا يصح أن نقترح على بيكاسو أسلوباً بصرياً لمعالجة العينين والشفيتين وسائر تفاصيل الصورة، فإن ذلك يفسدها من أساسها.

والمثل (٤) للفنان أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) وتأمل عينا المرأة الجالسة التى صورها نجلدهما مطموستان وبلون أزرق ولا يدخلها التفاصيل وهما متناسبتان مع شكل الوجه البيضاوى والرقبة الطويلة. وعالج موديليانى الوجه بلون برتقالى متنوع بينما عالج بيكاسو فى الصورة شكل (٣) باللون الأبيض والأخضر. وهذا يبين بوضوح العلاج الرمزى للتعبير الذى يكتفى بالإجمال أكثر من التفصيل.

والعقل رمز للفكر العلمى، ومشكلات الإبداع فى الفن التشكيلى تخضع للمنهج العلمى شأنها فى ذلك شأن القضايا الفكرية فى العلم والاجتماع والفلسفة، والعقل الذى يشير إليه بيكار معناه إحكام التطبيق العلمى، فلو أثرت مشكلة مثل هل الصورة تؤثر فى الرأى بموضوعها، أم بصلتها بالطبيعة، أم بالتقنية والمهارات المتضمنة فيها؟ هل تأثير الصورة أساسه الإدراك الحسى؟ أم الإدراك الكلى؟ أم إحكام الروابط والعلاقات داخل الصورة؟ هذه المشكلات ليس لها إجابة واحدة ثابتة، طالما أننا نبحث عن الإجابة فى إطار القرن العشرين، أما إذا كنا ننظر من خلال بعض القرون السابقة فسنجد إجابات أكثر تحديداً حسب فلسفة العصر ومنهجه الإبداعى. والعصر الذى نعيش فيه يختلف عن عصر النهضة الإيطالى الذى كان يحاول أن يقنن الحقيقة الفنية ممثلة فى مضاهاة الطبيعة، وإعادة إحياء الفن الرومانى والإغريقى. فمنهج ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) الذى صور الموناليزا، لا يختلف فى جوهره عن المنهج الذى اتبعه رافاييل سانزىو (١٤٨٣ - ١٥٢٠) الذى أنتج مدرسة أثينا، ولا هذا وذاك بما أنتجه الفنان ميكلانجلو بيوناروتى (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الذى صور سقف السستين شابل. صحيح كان لكل فنان شخصيته، ويمكن تميز عمل كل من عمل الفنانين الآخرين، لكن أساس الإبداع هو مضاهاة الطبيعة، فلو أخذت عين الإنسان عند كل منهم ستجدهم يحاولون إبراز العين الطبيعية بجفونها ورموشها وحدقتها لكن لو أننا أخذنا العين عند عدد من فناني القرن العشرين، سنجد عدة مناهج فالفنان أميدو موديليانى طمسها وأعطاهم لوناً واحداً أزرقاً، شكل (٤) وعالجها بيكاسو دائرة

خطية بيضاء على دائرة سوداء شكل (٣) والعين عند هنرى ماتيس مجرد بطشة سوداء شكل (١) وعند كارل آبل أقواس سوداء داخلها دائرة سوداء وهذه بدورها داخلها دائرة حمراء شكل (٢) فمن هذا المثل اليسير نتبين أنه لا يوجد اتجاه واحد مقرر أو مقنن، الأمثلة التي سقناها كلها جائزة وقد سعدت أصحابها لمراتب الشهرة. ونتأمل جلياً رسم پول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) صور جيدة ١٩٣٩ ونشاهد أنه رسم العين دائرة وداخلها خط رأسى أو خط أفقى والتعبير هنا أساسه التصميم أما هنرى مور (١٨٩٨ - ١٩٨٦) فتمثاليه شخصان برنز ١٩٥٢ نجده عالج العينين على أساس كل واحدة عبارة عن ثقب مستدير وسط الخد (متحف الهواء الطلق - انتويرب) ولا يستطيع ناقد ما أن يعترض على وجهة نظر الفنان التي تتأمل وتبحث وتجد مداخل جديدة للرؤية، فتعدد هذه الرؤى فى القرن العشرين معناه التسامح وتقبل طريقة الفنان وأدائه المميز ربما فى بعض الحالات يكون التعبير سطحيات لكن مع الفنان المتمكن نجد أن مدخله ليس فى رسم العينين فحسب بل فى علاج سائر تفاصيل الجسم يتجه بالعمل الفنى نحو التكامل، وهذا يجعل علاج العين المبسط مقبولاً وسط العلاقات السائدة فى العمل الفنى.

ومعروف أن الفنان المبتدئ لديه معوقات تحده من التبصر والتعمق فى عملها الفنى فيقص لك قصة عما عساك أن تجده فى لوحته، وفى أحد المعارض كان يتحدث الطالب عن قضية فلسطين مع أن اللوحة المعروضة عبارة عن لون واحد، أى أنك لا ترى فى طياتها رموزاً للدلالة عن التصور البصرى الذى ينشده، فكيف نستطيع تفسير اللوحة على هذا النحو؟ أن المنطق البصرى يختلف عن المظهر التجريدى وكلاهما له مقوماته الذاتية التى ليس من اليسير تطبيقها على المنهج الآخر

الإبداع والألقاب العلمية: أثير هذا الموضوع ورددنا عليه فى حينه، لكنه ما زال يثار مما يقتضى التعليق عليه من جديد لمحاولة الوصول إلى الحقيقة، فالألقاب العلمية عادة تؤخذ نتيجة بحوث يتولاها المتقدم للقب أو للشهادة: الماجستير أو الدكتوراه، وهو يتوخى تطبيق التفكير العلمى فى قضية يتعمق فى بحثها ويدلى فيها برأى ويزيل منها جوانب الإيهام، ويكتشف قوانينها وقواعدها. عملية التفكير العلمى هى المحك وهى الغاية، والذى يمارسها عند طلبه للشهادة

الأكاديمية معناه أنها ستنتقل معه في سلوكه في الحياة عندما يجابه المشكلات فيتصدى لها بالعلاج العلمي، وهو المدخل الموضوعي لكشف الحقيقة. هل تعتبر الألقاب العلمية عوناً للإبداع أم معوقاً له؟^(١) الأصل أنها معينة على الإبداع بالتركيز العلمي لحل المشكلات، وبأساليب التجريب. الذي يحدث في الفن التشكيلي لا يتمشى في كثير من الحالات مع الإبداع حيث أن الفنان يمكن أن يتوارى خلف الشهادة وتقل مغامرته الإبداعية وتقل مهاراته، وفرصه للتعلم في الإنتاج. القضية هنا غير مرتبطة بالشهادة أصلاً وإنما بسلوك الشخص وأخلاقه وعزمه وأمانته بالنسبة لنفسه، فقد تأتي الشهادة لتسد ثغرة وظيفية لكنها لا تدفع للإبداع والاستمرار فيه. ونذكر أن تجمداً واحداً من الفنانين المرموقين في القرن العشرين من يطل عليك بألقاب حصل عليها، فقد حصل هنري مور على عدد كبير من الدكتوراهات الفخرية واعتبر ذلك تكريماً له، وليس بسببه وصل إلى مجده الإبداعي. ونحن في مصر أعطينا جائزة الدولة لعبدالبديع النحات (طباخ هدى شعراوي) ولم يكن تفوقه بسبب شهادة أو بسبب دراسة أكاديمية في كلية فنون.

ولدينا في الأدب مثلين بارزين طه حسين وعباس العقاد، فحصول الأول على الدكتوراه أفاده في إنتاجه الأدبي، وعدم حصول الثاني على شهادة لم يقلل من شأن ما أنتج. القضية دلالاتها فردية مع بعض الفنانين فمنهم من يستفيد ومنهم من يتقوقع تحت ظل الشهادة ظاناً أنها حماية له مع أن الإنتاج هو المعيار وهو الحكم الذي يستند إليه الناقد، ومع تقدم السن تكاثرت أناس يكتبون أمام أسمائهم ا. د. ولا يقدمون من العطاء ما يبرر الحصول على الأستاذية. وقد دأبت بعض الجامعات الأمريكية أن تسأل أعضاء هيئة التدريس عما قدموا في السنة الدراسية الماضية، وتأخذ ذلك في الاعتبار في مسائل كثيرة ولا يستثنى من ذلك الأساتذة. بل وكثير من الجامعات المرموقة تأخذ سمعتها بسبب بعض الأساتذة الذين ذاع صيتهم بسبب أبحاثهم وما أسهموا به، فالعبرة إذاً بالإنتاج وبالإنتاج المبدع على وجه الخصوص.

الوظيفة والإبداع: وهناك من يظن أن الوظيفة ومشاغلها سبب في عدم الإنتاج، وقد يظن أن الوصول إلى الوظيفة غاية المطاف فيستريح وكثير من

الفنانين لا تعوقهم الوظيفة عن متابعة الإنتاج فينظمون وقت العمل ووقت الفراغ ورأينا في الحركة الفنية المصرية أن الفنان محمود سعيد كان مستشاراً قضائياً ولم تشغله وظيفته الأصلية عن ممارسة فنه حتى أن شهرته كفنان تشكيلي فاقت شهرته كرجل قضاء، وكان توفيق الحكيم من رجال القانون وشغل وظيفة نائب في الأرياف ولم يقعه ذلك عن ممارسة فنه، وكان الشاعر أحمد رامى موظفاً في دار الكتب ولم يعقه ذلك أن يصبح شاعراً مرموقاً. فالفن على اختلاف ألوانه وأشكاله يثرى الروح ويعطى البهجة للذين يمارسونه وقد رأينا في الحركة المسرحية وحركة التمثيل بوجه عام من جاء إلى الميدان من الزراعة أو التجارة أو الطب وتغلبت ميوله الفنية على دراساته المهنية.

الثقافة والتطبيق : وقد لاحظ أحد النقاد أن الفكرة لدى الاحقها بالتطبيق وكانت هذه ملاحظة تستحق التحليل. ففكر الإنسان يمثل ثقافته، والمتبع لأعماله فترة ما بعد التخرج، وفترة أمريكا، وفترة العودة حتى المعرض الأول التي اشتركت خلالها في معارض عامة بلغت ما يقرب من أربعين معرضاً ثم المعرض الثاني فالثالث فالرابع وآخرها الخامس الذي أقيم في الدوحة ليجد مفاهيم متغيرة عن الفن هي التي كانت خلف تطور الإنتاج وفي خلال هذه الفترة التي تزيد على أربعين عاماً كنت أحضر مؤتمرات دولية موزعة في عواصم الدول الأوربية والأمريكية وكنت لا أعدم السبيل لتمضية أيام إضافية أزور خلالها أشهر المتاحف الفنية القديمة والحديثة وتتمركز هذه المتاحف في باريس، لندن، فيينا، روما، بلجراد، بودابست، فينسيا، صوفيا، نيقوسيا، أمستردام، بروكسل، استكهولم، وارسو، ومنتريال، وغانكوفر، وتورنتو، ونيويورك، وواشنطن، وكليفلاند، وتوليدو، وديترويت، وبالتيامور، وريودي جانيرو، واديليد، وسيدني، وتاهيتي، وسان فرانسيسكو، وشيكاغو، وتمضية ساعات في هذه المتاحف الرائدة يغذى الفنان بشحنة كبيرة من الأفكار والاستجابات الوجدانية، واحترام الإبداع الفني وتقدير أصحابه، وهكذا يأخذ الفنان الدرس تلو الآخر من تأمل هذا السيل من الأعمال الفنية وبخاصة الحديثة وتتأكد هذه الاستجابة باقتناء شرائح ملونة لبعض الأعمال وكروت ملونة وكتب حول المدارس ومشاهير فنانيها وكل هذه الاتجاهات تولد

لدى الفنان الرغبة الدائمة في التعبير الإبداعي بلغة التشكيل. طبعاً أن مسار إبداعه لا يأتي من تقليد هذا الفنان أو ذاك، ولكن من اتباع الروح التحررية التي يتبعها الفنانين التشكيليين المعاصرين، فالمدخل الفنية في القرن العشرين أصبحت من النوع التي لا تنتمي لوطن معين - هي كالعالم الذي لا وطن له - ويسهم فيها الفرنسي والهولندي والإيطالي والبولندي والإنجليزي والأمريكي والروسي، وتحتوي المتاحف الحديثة في أنحاء العالم أعمالهم، وليس غريباً أن تجد في متحف روتردام كروكيات لبابلو بيكاسو وتجد له أعمالاً في مركز بومبيدو في باريس ومتحف التيت بلندن ومتحف الفن الحديث بنيويورك. وكنت أجلس الساعات الطوال أمام لوحة جورنيكا حينما كانت بمتحف الفن الحديث بنيويورك أتأمل الرموز وتنظيم الرماديات وثورة الاحتجاج العارمة المتضمنة في رسالة الصورة، وكان هذا يولد فكراً وحساً لا شعورياً على الأقل بالثورة على التدريبات الأكاديمية التي نشأت عليها في مدرسة الفنون التطبيقية وفي معهد التربية قسم الرسم.

فلنعد إذاً إلى نماذج من تطور الرؤى في أعمال الفنانة فمثلاً موضوع الديك وبه نحو ١٩ تصور إبداعى لديك يجمع بين الرمزية والتعبيرية، وكلها صور متحررة من قيد الإدراك الحسى، وفي موضوع الأسماك ١٧ حلاً غير أكاديمي، بها شاعرية وعلاقات لونية وملامس، وفي موضوع الحيوانات كانت هناك حوالى (٧٠) محاولة لتنظيمات رمزية إيقاعية مستوحاة من روح الكثرة والتكرار الإيقاعى الذى يشاهد فى الطبيعة فى قطاعات الماعز والخراف والحمر الوحشية بتخطيطاتها المثيرة وبعض الأشكال الأسطورية، وفى مجموعات الطيور ١٣ حلاً للتكوين وامتزاج العناصر وإيقاعات الحركة، وفى موضوع جذور الغاب ٨ حلول متنوعة لتعبيرات تحمل حساً أفريقياً، وبيوت مكة حوالى ٦٤ تكويناً متنوعاً يحمل مظاهر الشوارع والبيوت وتكاثفها بمنطق بصرى رمزى متدرج إلى تكوينات إيقاعية تعكس جمال البيوت وكثافتها، وفى موضوع بلاج جدة ١٠ محاولات لم تغير فيها الرؤية البصرية وإنما تحولت إلى تركيبات هندسية مثيرة. والوجوه البشرية ٣٣ محاولة تلتزم فى بعض مظاهرها بطراز وجوه الفيوم وتحرر تدريجياً لتصبح تركيبات تعبيرية، أو صور خيالية، تحمل معانى رمزية ثم إذا انتقلنا إلى مجموعة «من الطبيعة» نجد أنها نحو

٢١ محاولة تبدأ من نماذج من الطبيعة لكن ترى بنظرات تعبيرية فيها أشكال البطاطا، والقرع وسمك البحر وأوراق الشجر والأزهار والمناظر الطبيعية والبحرية، والزلط، لكن هذه الأعمال الفنية مستثارة من الطبيعة لكن متحولة إلى تركيبات فنية تعبيرية، وفي موضوع الأساطير ٦ محاولات خيالية تسجل بطولات خارقة أو رحلات كونية والأشكال مصاغة بالمبالغات التعبيرية الشبيهة بالفن الشعبي التي ترى في أبو زيد الهلالي وسيف اليزل والوزير سالم، ولوحات الطبيعة الحية ١١ لوحة لم استمر فيها لعدم تقبل البيئة هذا النوع من الموضوعات، واللوحات التجريدية بلغت ١٢ أحياناً تستوحى من نماذج كالمفاتيح أو قلب قرن الفلفل وأحياناً تصاغ كالأشكال في ذاتها أو أشكال ذات دلالات رمزية، واستصاغة هذا النوع ليس بالأمر الهين، إذ أن بعض الأعمال التجريدية قد تنتهى إلى خواء، وبعضها الآخر المحمل بالتجارب يستثير معانى نتيجة جوار الأشكال وتلاحمها وتنوع ألوانها وملامسها، وموضوع النيل عولج في عشر لوحات عبر أزمنة مختلفة بدأت بالنص الطبيعى وتدرجت إلى المساحات ثم إلى المساحات المللمسية. وهناك ٦ لوحات للعناية بالجانب المعماري صورت من الشرفة، أما شاطئ غزة فحظى بسبع محاولات بالألوان المائية أو الباستيل، وهناك أعمال متنوعة كثيرة.

ورحلة الإبداع بدأت بالاستسلام للطبيعة كما هو واضح في لوحات على الشاطئ ٧١×٥٧ سم مائية، ١٩٤٤، حديقة الأسماك ٧١×٥٧ سم مائية ١٩٤٣ وفي حديقة الأسماك ٧١×٥٧ سم مائية ١٩٤٦ والشجرة المخيفة ٧١×٥٧ سم مائية ١٩٤٦ واسركاف ٧٠×٥٥ سم الذى صور بالقلم الرصاص ١٩٤٦ لكن كانت هذه هى الثقافة السائدة فى الأربعينات فى مصر ذروتها حسنى البناى الذى كان يجيد نقل الطبيعة الريفية كالفتوغرافية الملونة وله أنصاه ومريدوه. لكنى أتوقف عند ذلك فالدراسة فى أمريكا زعزعت مبدأ النقل من الطبيعة وتركتنى فى حيرة مدة طويلة. وعند رؤية الديك رقم (١) شكل (٧) نجد أن الطبيعة موجودة ولكنها بطريقة رمزية تعبيرية تختلف عن المحاولات الأولى لنقل الشجر والصورة زيتية مقاس ١١٥×٨٩ سم أنتجت ١٩٨٨ كذلك الحال فى الصورة (٦) الديك رقم (٢) وهى زيتية مقاس ١١٥×٨٩ سم أنتجت عام ١٩٨٨. الاتجاه الرمزي والألوان

المللمسية هي الغالبة على التعبير ولذلك فإن الصورة تحمل مضامين أكثر من صور الأربعينات التي كنت أحاكى فيها الطبيعة فثمة ثقافة فنية قد نمت عبر زمان استغرق نصف قرن، ولذلك لم تعد رؤية الطبيعة غاية في ذاتها إنها أصبحت مجرد مثير أولى يختلط بذكاء الإنسان وتأملاته وخياله وحساسيته، فاستجابته للون من باب التدريب على الاستجابة لقدرة الخالق الذى ملأ الكون بالألوان التي تعطي الحياة الثراء والمتعة، لكن الألوان كما يراها الفنان غير تلك التي تلوح للشخص العادى فى الطبيعة. إن الشخص العادى يرى الألوان كترابطات شرطية أى السماء زرقاء والأرض بنية أو خضراء والوجه أصفر مائل إلى الأهرة، لكن عين الفنان التي ترى الألوان تراها بصورة متحررة من هذا التلازم الشرطى فقد رأى الكسى فون جولنسكى (١٨٦٤-١٩٤١) الوجه أصفر ليمونى ورأى فرانز مارك (١٨٨٠-١٩١٦) الحصان أزرقاً أما جورج روه (١٨٧١-١٩٥٨) فرأى الوجه خليطاً من الأسود والأهرة، ورآه لودفيج كرشنر (١٨٨٠-١٩٣٨) مجموعة من الأخضرات والبنفسجيات، ورآه ماكس بيكمان (١٨٨٤-١٩٥٠) درجات من البنى المحمر ورآه هنرى ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) خليط من مجموعة ألوان فيها الأخضر والبمبى والأحمر ولذلك فإن الحقيقة اللونية لم تعد فتوغرافية، وإنما أصبحت مؤلفة بمحاولات لونية متعددة تحمل سحر التعبير وشخصية الفنان.

ووفقاً لهذه المفاهيم انتقل العلاج اللونى عند الفنان إلى ألوانه مؤلفة تعنى بالتعبير فى المقام الأول وألوان الديك شكل (٦)، مثل واضح على ذلك والحبكة تحتاج إلى تجريب كثير ظهر فى بيوت مكة وفى أشكال الحيوانات وفى الأسماك وأوراق الشجر.

الهوامش:

(١) انظر للكاتب «الفن وخداع الشهادات» الفن فى تربية الوجدان، القاهرة دارالمعارف، ١٩٨١،

ص ٥٥ يتبع.



شكل (٧) الديك رقم (١) - زيتية - مقاس ١١٥×٨٩ سم ١٩٨٨

الفصل السادس

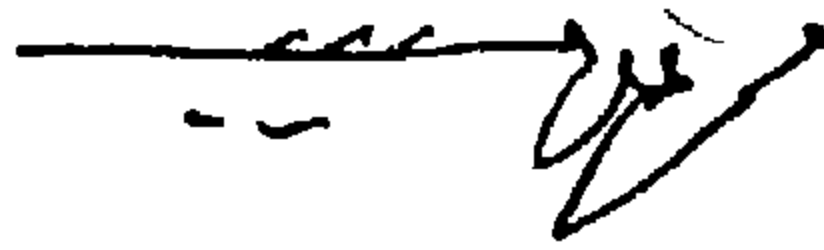
استجابة الجمهور

المعرض الأول بالمشاركة مع لطفى زكى

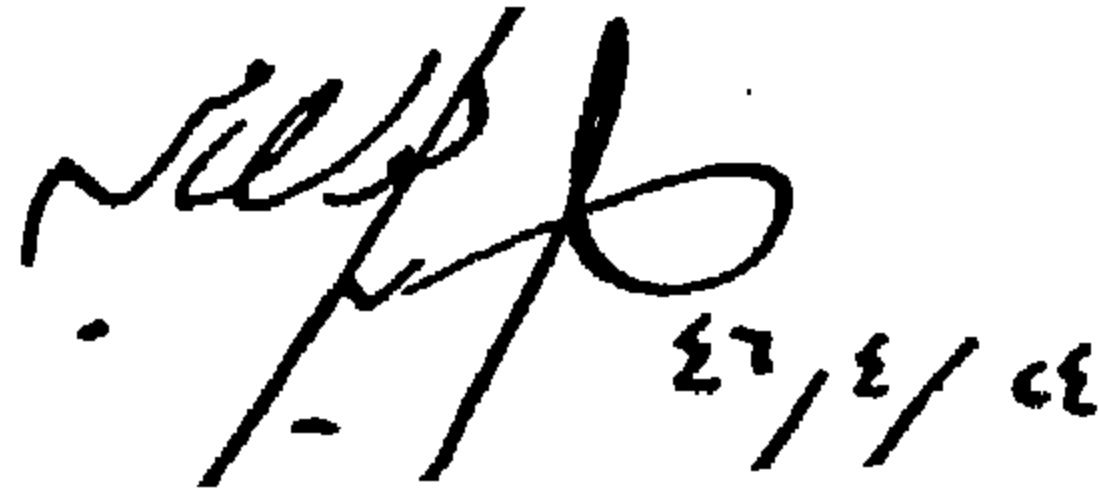
صالة جوتنبرج شارع قصر النيل - القاهرة ١٩٤٦/٤/٢٣

كان باكورة العرض المنفرد. وحضره كثير من أهل الرأى والفنانين المرموقين ونذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر: حامد سعيد، إسماعيل القباني، عبدالعزيز القوصى، محمد حسن، محمد ناجى، محمد توفيق جاد، حسين يوسف أمين، سعيد الصدر، عبد العزيز فهمي، أمين الهنيدى، سيد عبد الرسول، طاهر الطناحى، عبد الله حجاج، سعد الخادم، كمال الشناوى، أحمد فتوح الرفاعى، ولفيف آخر من المهتمين بالفن التشكيلى، وفيما يلى قصاصات من سجلات المعرض.

بجهود مشكور ونتمنى لكم التقدم والنجاح.

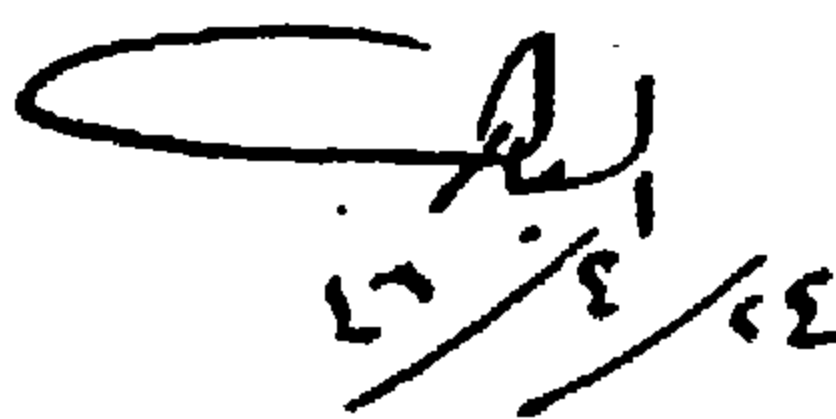


يسرنى أن الأستاذين محمود البسيونى ولطفى زكى قد أتاحا الفرصة للجمهور بأن يرى ويتذوق أعمالاً فنية مبعثها الإخلاص الفنى المدعم بالإحساس المثقف.



٤٤/٤/٤٦

يسرنى بجهود الزميلين وأتمنى لهما النجاح المبرر.



٤٤/٤/٤٦

أرجو لكما كل نجاح.

أستاذ زكي

مسميري

أهني وأتمنى للزميلين اطراد التقدم والنجاح،

الأستاذ

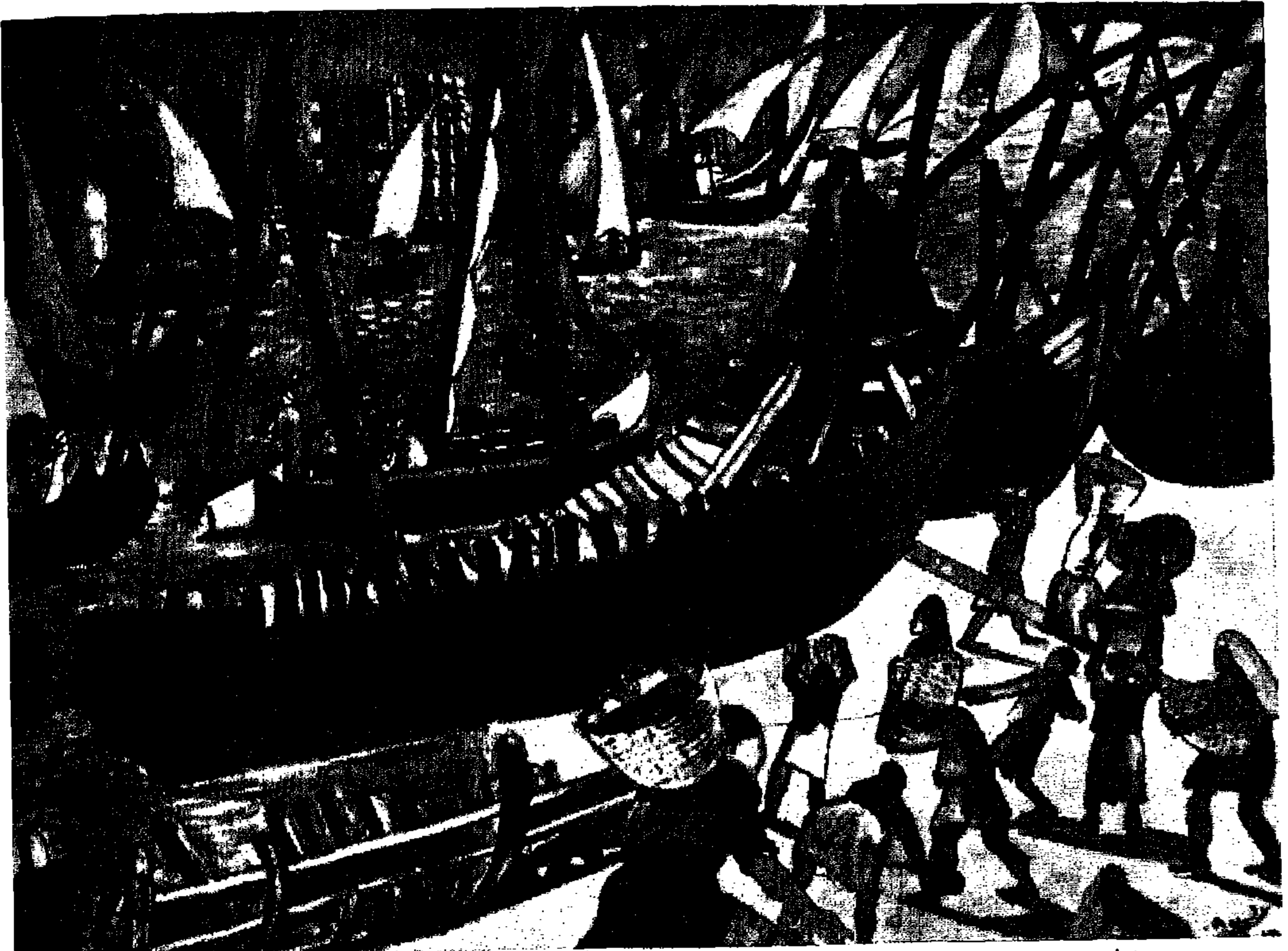
طريقة جديدة في الفن نود لكم النجاح فيها.

أحيى الفن فيكما.

٢٦/٤/٤٨

زرت معرض الأستاذين محمود البسيوني، ولطفى زكي، فأعجبت بنموغهما في فنها ودراستهما للطبيعة. تلك الدراسة التي تدل على عمق وشاعرية وروحانية. وإني أرجو أن أرى لهما قريباً معرضاً لدراسة الحياة الاجتماعية، ويصور مشاكلنا العامة، ويدل على أن للفن رسالة في الإصلاح الاجتماعي. وما ذلك عليها ببعيد، فهما من خير الشباب المصري الناهض المجاهد

محمود البسيوني ٢٦/٤/٤٨



المعرض الثانى:

قاعة اخناتون - شارع قصر النيل القاهرة فى الفترة من ٨ إلى ١٧/٥/١٩٦٨
وقد افتتح المعرض نيابة عن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة وكيل الوزارة
الأستاذ حسن عبد المنعم وحضر المعرض عدد من المشتغلين بالفن التشكيلى
وبالثقافة بوجه عام نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر الأسماء الآتية مع حفظ
الألقاب: مصطفى عبد العزيز، محمد السيد عجاج، عبد القادر مختار، محمد عسل،
قاسم حسين، يوسف غراب، حسين بيكار، منير سرحان، محمد كامل صديق، أحمد
حجاب، زينب عبده، فتحى أحمد، لىلى علام، محروس أبو بكر، هدى صبرى، نادية
خفاجى، محمود فرج، صوفى حبيب، لىلى السنديونى، عائشة درويش، نعمت السيد
أحمد، منى كامل، مجدى عدوى، عبد الحميد حمدى، إحسان كامل، حامد ندا، محمد
فتحى البكرى، وآخرون. وفيما يلى منتخبات مما كتبه الزوار فى دفتر المعرض.



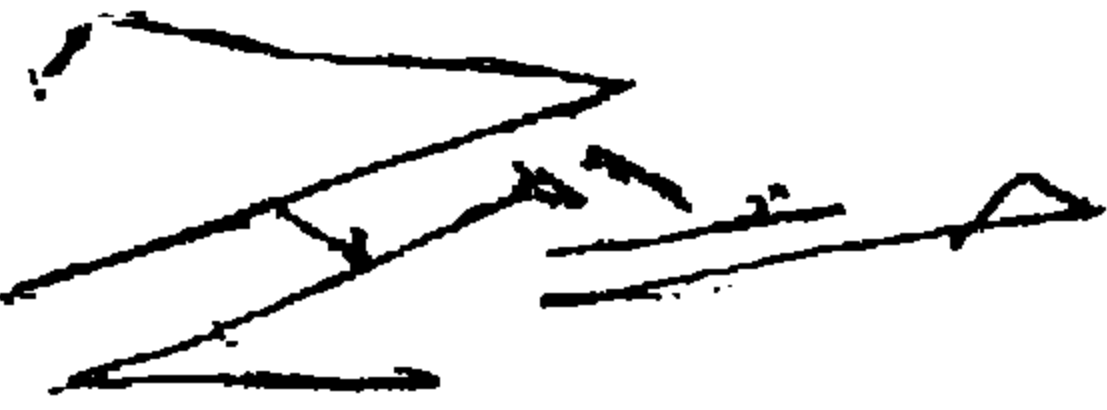
٢ - بسمه الطبيعة ٧٠ × ٤٠ سم زيتية ١٩٦٨

الكلمة الافتتاحية
بسم الله الرحمن الرحيم

وبالنيابة عن الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة شُرفت بافتتاح معرض الفنان الأستاذ الدكتور البسيوني فكأننى افتتحت معهدا من معاهد الفن التشكيلي ومتحفا في متاحفه سيتنقل الإنسان فيه بكل حرص وهو لا يزيد أن ينتقل كلما استبدت به رؤيا في هذه الرؤى الحاملة حينما المتجردة حينما آخر المحلقة جنباً ثالثاً. انه لمن الصعب حقا أن يستطيع الإنسان مفارقة كل عمل من هذه الأعمال إلا ويساوره إحساس بلوعة الفرقة. ولا شك أن الفن الواضح في أعمال الدكتور البسيوني ليست أمراً مستغرباً وإنما هو دليل قائم على أستاذيته التي تنعكس بصدق على أعمال كما تنعكس باخلاص على إنتاج أبنائه وبناته من تفرس يديه. مع أطيب التمنيات

وكيل وزارة الثقافة

١٩٦٨/٥/٨



السيد الدكتور البسيوني

أسعدنى الحظ برؤية معرض سيادتكم وما ضم من قيم فنية جليلة قد رأيناها في أستاذنا الجليل دائم الابتكار والبحث والتجديد.

والله يوفقكم في رفع دور الفن في المجتمع العربي.

مُملتة تـرـوت عـكـاشـة
مـنـزـلة مـنـزـلة مـنـزـلة

تهنئة حارة.

١٩٦٨/٥/٨

السيد الدكتور البسيوني

أنا سعيدة بحضورى هذا المعرض وخصوصاً وأن عميد معهدى يثلى فيه مما يشرفنى فى جميع المجالات الفنية ويثبت جدارتنا جنباً إلى جنب مع الكليات الفنية المختلفة فى الوطن.
والله يوفقكم وإلى الأمام دائماً.

السيد الدكتور البسيوني
معية بقسم الزمزمه

السيد الأستاذ الدكتور البسيوني

أود أن أذكر حقيقة هامة للتاريخ.. إنك إنسان تستغل كل وقتك بأحسن صورة ممكنة لا يعرف الكسل أو الملل إليك طريقاً وقد أثبت هذا المعرض روحك الشابة المنطلقة. ويسعدنى أن أرى الممارسة والخبرة الفنية وتكشف الحقائق بالإضافة إلى النظريات والأسس والمفاهيم التى تدرسونها...
ونخطئ من يظن أن الأجيال التى يخرجها المعهد هى وليدة نفسها ومجهودها الذاتى فقط.. بل هى وليدة سهر وجهد ليلالى تكشف فيها خبرات ومفاهيم لأناس كان من حسن حظنا أنهم كانوا - وما زالوا - أساتذتنا.

إن لغتى العربية ليست جيدة ولكن أقول بأبسط صورة أنه معرض ممتاز حقاً ومجهود جبار.

محمد أبو بكر
٢٠١٨

إلى عميدنا وأستاذنا الكبير

تهنئى العظيمة بهذا المعرض العظيم...

لست مغالياً عندما أقول أننى لم أر معرضاً مثل هذا خلال رؤيتى كثير من المعارض المصرية والأجنبية وقد وجدت علاجاً للون والتكوين والموضوع وكل النواحي الفنية الحديثة مدعمة بالثقافة العالمية التى تربي جيلاً فنياً جديداً

إلى الأمام أيها المربي الكبير.

سوق صايف

بسم الله الرحمن الرحيم

أصالة نابعة من إحساس صادق.

الحمد لله

إلى عميدنا وأستاذنا الفنان محمود البسيوني
لقد عاهدنا منك الثقافة الفنية وتعبيرك الجميل عن عناصر الطبيعة وذلك منك لعظيم.

آمل هيب
مهاوى شو
لخا لى

بسم الله الرحمن الرحيم
أهنتكم على معرضكم الزاخر باللوحات العديدة ذات الاتجاهات المختلفة فإن دلت على شىء فإنها تدل على
حسن مرهف وفن رفيع. وأرجو الله أن يوفقكم في رسالتكم المزدوجة
١٩٦٨/٥/١٢

سمركا بن هير

بين اللوحات المتألقة التي تحدثنا بلغة مهيبة.. لا تخلو من دبلوماسية تتحاشى الإشارة النابية، وبين الأجواء
الأسطورية التي توحى بها نظرة متعمقة فاحصة في قطاعات النبات، والتي تطل من جوانب اللوحات كأنها عوالم
غامضة تحملق فينا بنظرات متسائلة، وبين نبضات من الفكر الناضج، ونبضات تقابلها من قلب مرهف الحس...
بين هذا وذاك يطالعنا الفنان الزميل الدكتور محمود البسيوني بمعرضه الأول، الذي يؤكد فيه قدراته الفنية كفنان
ومربي، كما عودنا أن نلتقى معه في كتاباته ومؤلفاته كعالم وباحث.

سمركا بن هير

بسم الله الرحمن الرحيم
باسم زملائي أعضاء مدينة الفنون التشكيلية نقدم تقديرنا العميق للأعمال الفنية الرائدة.

محمّد الفهيد

الأستاذ الدكتور الفنان محمود البسيوني

حسبتك مربياً في مجال الثقافة الفنية وإذا بي أجذك فنانياً مرهف الحس ذواقاً لمكونات الجمال المستترة في عناصر الطبيعة ومحتوياتها، تجيد الكشف كما تجيد التعبير بالأسلوب الحديث كما يجب أن يكون، فجمعت بين جمال الشكل ووضوح المضمون.

وما أحوج جمهورنا إلى مثل هذا الإنتاج الفني الذي يسهل فهمه وتذوقه والاستمتاع به. وهكذا يكون دور الفن في تثقيف الجماهير والارتقاء بحواسهم وأذواقهم.

فإلى الأمام أيها المربي الفنان مع خالص تهنئتي وإعجابي بنشاطك الخلاق في كل مجالات الفن والتربية.

سبر صام

المعرض الثالث:

قاعة اخناتون شارع قصر النيل القاهرة من ٢٣/٢، إلى ٢/٣/١٩٧٢ وقد تفضل بافتتاح المعرض السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام، وحضر المعرض لفيف من المشتغلين بالفن التشكيلي وبالثقافة نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر مع حفظ الألقاب: فريد الديب، محمد نبيل عبد الحميد، صوفي حبيب، فكرى محمد عكاشة، بدر الدين أبو غازى، أحمد حجاب، محمد كامل، إبراهيم جوهر، تحية كامل، محمد هيكمل، ثريا عبد الرسول، سادات عباس سليم، عبلة حنفى، أحمد عبد الحفيظ، عبد العظيم الفرجاني، محمد حامد، عز الدين حمودة، فتحى أحمد، عبد الرحمن مراد، حسين بيكار، مختار العطار، سمير عزت، محمد قطب إبراهيم، مصطفى مهدى، حسين حسن حسين، على السويسى، عبد العزيز فريد، سليم الأسيوطى، سهام الطوبى، الحسين فوزى، رشاد سعيد، مفيد جيد، عقيلة حنفى، هشام قدرى، صلاح أبو سيف، إبراهيم قنديل، شفيق م ترى، عباس شهدى، جمال رفعت لمعى، دودو البحيرى، نوال أبو بكر، فوقية البكرى، فينيس عياد، عبد الغنى مختار، يوسف غراب، كوكب يوسف، سيد عبد الرسول، سعد كامل، حسيب عيسى، مادلين تادرس، ناجى مصطفى كمال، على كامل الديب، قدرية حسين، وكثيرون تظهر وجوههم في الصور الفتوغرافية ولكنهم لم يدونوا أسماءهم. وعدد كبير من الطلبة والطالبات الذين يدرسون التربية الفنية أو الفن. وفيما يلي قصاصات من كتابات نخبة من الزوار.



٣ - تقارب ٨٠×٦٠ سم زيتية ١٩٧١

بسم الله الرحمن الرحيم

٢٣-٢-١٩٧٢

الكلمة الافتتاحية للمعرض

للسيد الدكتور/ محمد عبدالقادر حاتم نائب رئيس الوزراء
وزير الثقافة والاعلام

يسعدني كل السعادة أن أشاهد هذا المعرض الفني الرائع، وهذه الأفكار الفنية البديعة الجميلة..
لا يسعني إلا أن أبدى إعجابي لأستاذ قدير وفني عظيم.

بإشادة
١٩٧٢/٢/٢٣

معرض أهميته في تميزه وما يحفل به من تجارب الفنان المعاصر وقدرته على تناول الموضوع الواحد بفكر
وإحساس نافذ وإبداع رؤى مختلفة ومتنوعة من ذات الموضوع... وهو في هذا يتلاقى مع منطق الفن المعاصر في
تناوله أشياء الحياة العادية وإعادة خلقها خلقاً جديداً من عالم الفنان ومن إحياء العصر.

تهنئتي للصديق الفنان الدكتور محمود البسيوني مع تمنياتي له بخطة جديدة في مجالات فتح فيها بهذا
المعرض طريقاً لإبداعه.

١٩٧٢/٢/٢٣

إذا ما تأملنا الأعمال الجديدة للدكتور البسيوني وهي غنية لا يمكننا إلا أن نعبر عما أحسنا به من تفاعلات
فنية مختلفة ظهرت جليلة وفرضت وجودها على مشاعرنا.

فمثلاً نجد التكوينات البنائية الجديدة سواء في التكوين أو التوزيع أو المساحة أو الخط أو اللون وهو اتجاه
جديد.

وتظهر أكثر في لوحات ٨، ٣٣. كما نحس بالإيقاع المساحي والخطي جلياً مما أعطى ترديداً منغماً جميلاً في
بعض اللوحات وديناميكية فيها تنوع من اللون والمعنى والخط كما في الأشكال ٩، ٣١، ٣٣. أم عن التريديد
المساحي واللوني البديع اللذان ظهرا في لوحات ٢، ٤، ٣١ فيعتبراً خطوة جديدة أخرى في الأعمال الجديدة
التي قدمها لنا الفنان الدكتور.

وأما عن الاسكتشات البديعة فقد بهرنا بالإحساس الجارف الذي يغمرها سواء من حيث التكوين أو
الإيقاع أو الخط أو المفهوم كما امتازت بنوع فريد من التجريد الذي يشعنا ببساطة الأطفال الغير متعمدة في
بعض منها ويتمكن الفنان المميز في البعض الآخر.

وأنا إذ أهنيء الدكتور بالمعرض الجديد نهنيء فيه أنفسنا.

ترييبه رسول

أستاذى الفاضل / دكتور محمود البسيونى

أولاً: ألف مبروك لمعرضكم هذا وأحب بعد ذلك أن أسجل انطباعاتى
«إن الجمال فى الفن يكمن فى الشعور بالانطلاق» وهذا ما شعرت به عند رؤيتى للمعرض ككل.
فهذه التجربة الفنية أو هذا البحث الفنى بمعنى أدق استمرار فنى للأبحاث السابقة لكم.
«وفى الحقيقة إن أى لوحة تصوير قبل أن تعبر عن شخص أو ماعز أو شكل ما فى واقعنا المحيط بنا هى
مجموعة من البقع اللونية والخطوط متفاعلة مع بعضها فى ديناميكية لتخلق لنا فى النهاية هذه القيم التعبيرية
الجمالية.

فمن أهم القيم الفنية المميزة لهذه الأعمال والبارزة فى نفس الوقت الإيقاع اللونى - الإيقاع الخطى -
الإيقاع الشكلى - الإيقاع الكلى للصورة.
كذلك القيم التعبيرية التى لا تنفصل عن الشكل أو القيم الفنية فنحس بالالتفاف والترابط والتعاون -
والصداقة والاهتمام - والتضامن - والتقارب والتباعد. وهذا ما نعيش فيه فى البيئة الاجتماعية.
واختتم بعضاً من انطباعاتى عن معرضكم آملاً وأرجو من الله أن يوفقكم وإلى التقدم باستمرار.

عبد الحسيب

معرض الأستاذ الدكتور البسيونى هذه المرة هو محاولة لعلاج التصادم بين الزخرفة والفورم المجسم.
والزميل الدكتور بمحاولاته فى هذا المجال قد فتح الباب عريضاً للمواءمة بين الأدوار التعبيرية للأشكال.
وأعتقد أننا سنرى فى المعرض القادم تغلب إحدى هذه القوى فى الصراع القائم داخل نفس الفنان.

عزالدين هور
المستشار السابق لـ «أنا فى مصر»
القاهرة ٢٤/٤/١٩٧٤

أستاذى الفنان د. البسيونى

لقد بهرنى معرضكم ولمست فيه أستاذيتكم فألف مبروك وإلى مزيد.

فتحي أحمد
١٤٧٤/٤/٢٤

صفاء وجمال وإبداع كعهدي بك دائماً فنان عملاق فنك من قلبك الصافي ومن روحك الشفاف.

عبد الرحمن مراد
١٧/٤/٢٩

السيد الأستاذ الفنان دكتور بسيوني

أهنتكم على هذا المجهود البادى فى أعمالك، وكنت أتمنى وقد تعدد الاتجاهات والمدارس الفنية اليوم وعاد الهواة من غير المتخصصين يجدون صعوبة بالغة فى فهمهم، وفهم التيارات الجارية فى الفنون التشكيلية، فيا حبذا لو أن كل فنان تشكيلي يقيم معرضا خاصا به One-man show، كان يطبع فزلكة موجزة يبين فيها مذهبه الفني ويضرب أمثلة بالصورة أو الصور التى تسير أكثر من غيرها مدرسته ومذهبه وفنه وأسلوبه، وأنى لأعتقد أن بهذه الإضافة يؤدى أعظم خدمة وأكبر فائدة للجمهور الذواق، الذى يريد أن يعرف ثم يتذوق وكل معرض وأنتم بخير وشكراً.

حسنه
الذى يحلوه
س. س. رزق / الدقة

أخذت بالموضوع الواسع حول حركات وخطوط وعيون الماعز. وهذه الرؤية جديدة بالإحاطة.. وبإعادة العرض لها مستقلة لتأخذ حقها فى التعبير والإضافة. وهذه الرؤية هى أيضاً إحدى الرؤى التى نبحث عنها فى محيط البيئة - تسكن فيها - ولكن قليلا ما تنكشف صورها - وتحيط بنا - وقليلا ما نراها. وأهنى صاحب الرؤيا بتوفيقه الكبير.

م. ك. السيد

أعجبني مراحلك الثلاث والرمزية الجميلة التى عبرت بها وخصوصا عالم الصحراء والماعز والرؤيا التى تحيط بها وفيها وألوانها الجميلة والبحث الجاد فى الفورم وأنى أحس أن بعض اللوحات لو نفذت بطريقة تطبيقية فإنها ستكون موفقة

وإنى أهنتك على عالم الألوان الجميل وأنغامه الرائعة فلك تمنياتى بالنجاح.

فدريه

تجربة هذا المعرض

من ١٩٧٢/٢/٢٣ حتى ١٩٧٢/٣/٢

بعد أن عدت باللوحات إلى المنزل وانتهى المعرض وانتهى الجدل حوله يجدر بي أن ألخص الخبرة التي مرت بي للاستفادة منها في المعرض القادم.

أولاً: الجمهور اختلف على اللوحات ولا يجب التمسك بصورة لهذا الجمهور يتقيد بها الفنان - صورة مسبقة تقيد إنتاجه. يجب على الفنان أن ينطلق في رحاب الابتكار بدون قيود، ويخلق أعماله. لا يجب عليه أن يقلق فيما إذا كانت ستنجح أم ستفشل، فهناك من سيراهها وهناك من سيتعذر عليه رؤيتها.

ثانياً: يحسن أن يسيطر على العرض القادم فكرة واحدة موحدة وتخطط مقاسات اللوح بحيث تسمح بالترتيب التجريبي ولتجنب المتناقضات التي تخلقها المقاسات والأحجام فلم يسهل في إقامة هذا المعرض التوفيق بين الفكرة وتسلسلها زمنياً وبين شكل اللوحات وأحجامها وألوانها.

ثالثاً: يجب أن أعد مقدماً كتالوجاً فيه مجموعة من الصور وبه مقدمة عن الفكرة المعروضة حتى يتيح للشخص العادي فهم المعروض.

رابعاً: يمكن وضع لافتات توضح في سطور قليلة أنواع التجارب المعروضة على أن تكون بخط جميل.

خامساً: يجب حصر من ترسل لهم الدعاوى قبلها بعشرة أيام حتى نضمن الجمهور الذي يهمنا أن يرى المعرض.

سادساً: لا بد من حصر النقاد الصحفيين والاتصال بهم بخطاب خاص وكتالوج ومجموعة من الصور، ويا حبذا لو فنجان شاي قبل الافتتاح.

سابعاً: صالة اخناتون رغم الاقبال عليها ومكانها الاستراتيجي إلا أن تركيبها يحجب الصور - ويجب أن تكون هناك صالة لا تحجبها الأعمدة.

ثامناً: تنظيم الندوة هام ومفيد لكنها يجب أن تدور حول نقط يناقشها الجالسون بعد عرض الفنان لهذه النقط.

تاسعاً: يحسن تدريب مجموعة من الطلبة أو المعيدين يتناوبون شرح الأعمال للجمهور وخاصة التي تستعصى عليه الأعمال.

عاشراً: لا بد أن يكون هناك تفكير جدى لتحويل بعض الأفكار إلى جوبلان وعرضها مع الأعمال الفنية.

حادى عشر: يعتبر هذا المعرض قد حقق نجاحاً للأسباب الآتية:

(أ) قام بزيارته ما لا يقل عن ١٠٠٠ زائر وزائرة (٥٠٠ منهم فى اليوم الأول وحده)

(ب) حرك اهتماماً بالنسبة للطلبة.

(ج) حرك اهتماماً بالنسبة للنقاد (البرنامج الثانى) وجريدة المساء.

(د) آثار بعض الفنانين حتى جاءوا مرات إلى المعرض لتفهم تفاصيله.

(هـ) اعترف الكثيرون بالمفاجأة التي جاءت بها خطوة الماعز الجديدة.

(و) كشف عن أن المتحرر فى الرؤية قد يكون من الجمهور وقد يكون من قسم الحفر أما الذى يرى أنه متخصص تصوير فكثيرا ما تعوقه تدريباته القديمة عن الرؤية الجديدة.

(ز) كانت الندوة مثيرة لكثير من النقاط حول المعرض ناشد البعض الاستمرار فى مزيد من الكشف، ربط البعض بين تعبيرات الماعز وحالة القلق وعدم الاستقرار التي نواجهها فى حياتنا وفى العالم. كشف البعض عن أهمية العين والقرن فى التعبير والدلالات الرمزية وراءها. اختلف البعض بين تأكيد التغير والثبات فى اللوحات بحيث يكون لها محور واحد. ربط البعض بين سعادة الفنان وطلاقة تعبيره ووهج ألوانه.

ثانى عشر: زار المعرض أفواج من طلبة المعهد بصحبة بعض المعيدين للدارسة

وجاءت أفواج من الجامعة الأمريكية، بوحى من أستاذهم وكانوا يتساءلون عن المعروضات.

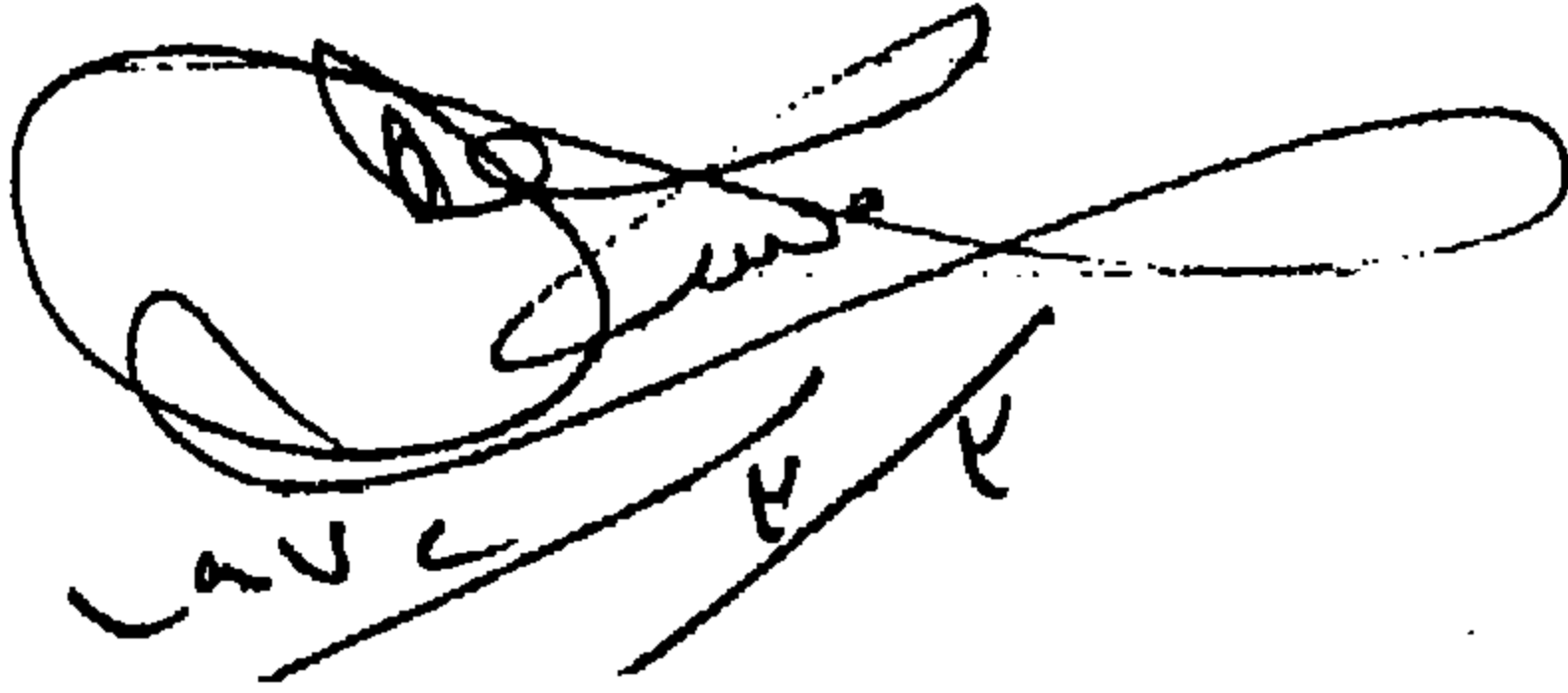
ثالث عشر: أكد البعض المنهج العلمى الذى اتبع فى المعرض وانتاج كل صوره يؤلف الفنان كتبه. ولقد آثار اهتمام نائب رئيس الوزراء للثقافة والاعلام كتب المؤلف.

رابع عشر: كانت الكتالوجات شحيحة ويجب زيادة طبع ما لا يقل عن ١٠٠٠ نسخة ولوحظ أن تصميم الكتالوج هذه المرة أفضل من المرة السابقة.

خامس عشر: شبه البعض لوحة كباريه بأعمال أنسور.

سادس عشر: لوحة الماعز السوداء (٤ - حركات ولعب) والزرقاء (٥ - تكتل) نالتا أعجابا شديداً - كذلك السمكة والقرع.

وختاماً أود أن يستمر الإلهام لمعالجات أكثر ابتكاراً.



المعرض الرابع: قاعة الفنون الجميلة بباب اللوق - القاهرة فى الفترة من ١٨/٢/١٩٧٤ - ٢٨/٢/١٩٧٤. قام بافتتاح المعرض نيابة عن يوسف السباعى وزير الثقافة الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل الوزارة، وحضر المعرض لفيف من المشتغلين بالفنون التشكيلية والثقافة العامة نذكر منهم على سبيل التمثيل لا الحصر مع حفظ الألقاب: أبو صالح الألفى، عبد الرزاق صدقى، صوفى حبيب، جمال لمعى، بهاء غشم، اسامة البسيونى، احمد حجاب، سهير اسحق، سناء على، سيد عبد الرسول، محجب الفيل، عباس شهدى، محمد جلال الخولى، احمد عامر، ثريا عبد الرسول، الحسين فوزى، تحية كامل، لطفى محمد زكى، محمد حمدى خميس، محمد الحنفى عبد المجيد، عبد العظيم الفرجاني، سلوى شعبان، صبحى الشارونى، محفوظ صليب، احمد مرسى، عز الدين حمودة، حسنى محمد السيد احمد، نعمت



٤ - انطلاقة ١٠٠×١٠٠ سم زيتية ١٩٧٣

اسماعيل علام، إيمان سيد توفيق، زينب احمد أمين، يوسف الشاروني، محمد عمارة، محمد كامل ليلة، عبد الحميد الدواخلي، صفاء دياب، جاذبية سري، عبد الغنى الشال، يحيى أبو حمدة، ليلي السنديوني، حسن حشمت، فتح الباب عبد الحليم، وغيرهم كثيرون.

بسم الله الرحمن الرحيم

بالإنابة عن الأستاذ يوسف السباعي وزير الثقافة شرفت بافتتاح معرض الفنان العميد الدكتور البسيوني. وقد أحسست أنني أتقل في مساحة لا محدودة بين هذه الرؤى الفنية التي يجتمع فيها التشكيل مع التعبير مع التجريد في ملحمة تؤكد استاذية الفنان. ولقد حاولت أن التقط الأنفاس في هذه الرحلة المدهشة بين تراث عريق من الفن المصري القديم إلى الفن الإسلامي ومعايير الفن القبطي فلم استطع أن أشفى إحساسي بالمتعة الخالصة لهذا الحل الموفق بين التجريد والتنغيم إلى حدود المعقول والمفهوم. وليس هذا بغريب على الفنان البسيوني الذي استطاع أن يؤلف بين العلم والموهبة.
مع أطيب تمنياتي..

عبد الحليم

١٩٧٤ / ٢ / ١٨

أعجبت بضخامة الإنتاج وما احتواه من تنوع في الأساليب في هذا المعرض. ويتميز الإنتاج الفني برسوخ التكوينات التي تقرب فن النحت إلى فن التصوير.. فألف مبروك.

مع خالص تهانئ..

عبد الحليم
٧٤/٢/٢٠

إن تفاعل الفنان مع الطبيعة وحواره الصامت والدائب معها من أجل الوصول إلى موجودات فنية تستطيع أن تنقل فكر الفنان وفلسفته وتعكس في نفس الوقت أحلامه وأحلام مجتمعه.. تتضح في أعمال أستاذي الدكتور البسيوني...

محمد عبد الحليم
١٩٧٤/٢/٢٠

الفنان.. الأستاذ الدكتور/ محمود البسيوني

إنه من أسعد لحظاتي أن أخاطبكم كفنان في معرضك الرابع الكبير وليس من منطق استاذي الذي أدين له بالكثير ولكن من منطق الفن الذي عشناه معكم... وأود أن أسجل اعجابي بهذه القدرة الخلاقة التي استلهمت البيئة المصرية بما فيها من علاقة رحمة بين الإنسان والمخلوقات الأخرى وكانت تلك العلاقة وهذا التعاطف مع تلك الكائنات الحية غمار تجربة كبرى عشتها وتبينتها درجة وراء أخرى حتى في مراحلك الأولى إلى المرحلة الثانية من النبات في المرحلة الأولى إلى الحيوان في المرحلة الثانية إلى العلاقة التشكيلية الحية المتحركة في المرحلة الثالثة وتوصلت بتلك التجربة بإصرار إلى منطق تشكيلي مقنع حول العيون إلى محاور تدور حولها خطوط الأيدي والأرجل في قدرة فائقة على التوفيق بين أشد الألوان تضارباً..

ولا يفوتني أن أنوه إلى المرحلة التي غلب عليها اللون الأبيض في أعمالكم والتي مثلت في المعرض بأربعة لوحات رائدة تحكي قيمة اللون الأبيض الذي تكن له احتراماً في جميع الأعمال في المرحلة الوسطى والأخيرة. وأعجبني كثير من اللوحات التي أصبحت علاقة معمارية من الخطوط المتقاطعة تحمل قوة التسطيع لتوفيق العلاقة العضوية والهندسية..

بكل فخر واعزاز اهنئكم.

وإلى الأمام مع توفيق الله ورعايته.

عبد الحليم
عبد الحليم
مفيد بالمر
٧٤ - ٢ - ٢٠

الإيقاع في المساحة والخط - التجاوب باللون والمجاذلة به - الإحساس الأسرى في المجموعات - عملية البناء الفني التي تتسم بالجدة والابتكار - الإحساس بالجرأة والجسارة في وضع مساحة أو عدة خطوط تعمل نوع من contrast أو الضد لبقية المساحات أو الخطوط - التنعيم المرئى في كثير من الموضوعات والحس المرهف في بعض مواقع صغيرة يعتمد الفنان أن يغطيها ببعض خبطات باللون الـ vivid كما يكون يحاول أن يخفى شعور مكنون عنده - هذه بعض من لمحات يشعر بها الرائي لأول وهلة لأعمال الفنان. وبالنظرة الثانية يمكن أن نحلل شخصيته كفنان فنجد فيها نوعاً من الرقة المضغومة بالجرأة في اللون والمساحة والخط - والمواضيع تشعر الرائي بالإحساس بالأسرة وذلك في عملية التجميع والالتفاف والتمركز.

مسألة العيون هي مشكلة تعرض لها الفنان وتعرض بجرأة وبجدة لم يسبقه فيها أحد، ثم هو تلمسها وتحسس كثير من بواطن جمالياتها وتعتمد أن يعبر عنها بأكثر من طريقة وقد أحسنا بالعيون كالدرر في عديد من اللوحات.

الإحساس بالحيوان وبالتكوين التجريدى له ليس من السهولة بمكان وقد اعطى الفنان بطريقة تعبيره عن الحيوانات للرائي احساساً بعملية ابتكارية في شكل الحيوان تذكرنا بما كان يقوم به الفنان الإسلامى من تحويرات وتجريدات وتجديدات في شكل الحيوانات.

وفي الطيور يعطينا الفنان شعوراً جارقاً بشغف الفنان بالطيور وبالذات الحمام أو البط أى الطائر الضعيف المسالم.. ثم تحس في بعضها كأنها تزقق منادية للطعام وفي أخرى كأنها تقهقه وفي كل صورة تعطينا احساساً مخالفاً.

والرؤية لأعمال الفنان تتنوع إذا ما نظرنا إليها من قرب عما إذا نظرنا إليها من بعد وكأننا أمام أعمال جديدة كلية..

المعرض عموماً يصور تطور لأعمال الفنان في مراحل مختلفة وأكثر ما يعجبني الاستكشافات الأساسية حيث نجد كثيراً من التلقائية في التكوين والابتكار في التوزيع وتنوع في التردد الخطى. أرجو أن أكون عبرت قليلاً عما رأيت من أعمال من الصعوبة بمكان أن أعبر عنها بالكتابة حيث انها ليست صنعتى..

ش. ع. الصر
المعهد العالي للفنون الجميلة ١٩٧٤

أستاذنا الفاضل الدكتور/ محمود البسيوني

قبل قدومى إلى المعرض كانت هناك آراء عديدة لم تكن في صف المعرض. وكان حضوري له خلفية معينة تكون من خلال بعض الآراء التي استطيع أن أقول الآن انها يجانبها الصواب إلى حد كبير.. وذلك بعد مشاهدتى الأولى للمعرض.

الواقع أنك قد اتحت لنا الفرصة بهذا المعرض الكبير المتنوع لمراحل متعددة من أعمالك الفنية ان نقف على

طراز وشخصية فنية لها أصالتها وفرديتها. الواقع ان الحقيقة التي يثبتها المعرض، انك خلال رحلة طويلة من العمل والدراسة الجادة استطعت ان تقدم لنا أعمالاً فنية على مستوى عالى من حيث البناء الفنى والسهولة والبساطة المتناهية في معالجة الأفكار. ولكن لى رأى خاص تجاه بعض الأعمال. وقبل أن أعرض هذا الرأى أود أن أذكر شىء هام. أقوله بناء على مشاهداتى المتواضعة لبعض المتاحف العالمية، ومرتبط بالآراء التي سمعتها عن أعمالك قبل حضوري اليوم، إن كل هذه الآراء كان مبنية على أن العمل يجب ان يكون على قدر كبير من الاتقان الحرفى في استخدام اللون... إلخ. ان أعظم الأعمال التي كانت لها أثر في الحركة الفنية العالمية، لم يكن فيها ذلك القدر من الحرفية الأكاديمية التي يقصدونها أصحاب تلك الآراء. بقدر ما كانت تحمل من الفكر المتطور السابق. لا أجامل إذا قلت ان بعض أعمالك تقترب من ذلك المستوى إلى حد كبير. والواقع انى أرى محاولة للوصول إلى معاصرة لأحدث ما وصلت إليه الاتجاهات الفنية من خلال تجارب محلية، ومن خلال دراسات من البيئة المصرية. ربما تصل هذه المحاولات إلى اضافات فنية على مستوى أكبر من المحلية، هذا ما نرجوه..

لى بعض الملاحظات تتضح فيما يلى:

واضح في أعمالك اهتمامك الشديد بالرمز. وقد بلغ هذا الرمز أكمل مراحل في بعض الأعمال التي جاءت تحت اسم دراسات وفي بعض الأعمال الكبيرة. وهناك مجموعة من الأعمال في نهاية العرض بها استفادة وتلخيص كبير للرموز التي تناولتها في الأعمال السابقة، إلا أن بعض هذه الأعمال كان يظهر فيها آثار الرمز بشكل يربك بناء العمل، الذي أحس أن عدم وجوده بهذا التركيز كان سيكسب البناء قوة أكبر. ان التردد في التخلص من الرمز قلل من شأن بعض الأعمال. وأعتقد ان تفكيرك متجهاً إلى التخلص أو الاستفادة من الخبرة السابقة في أعمال تتجه إلى أحدث ما وصل إليه الفكر الفنى المتمثل في اتجاه «الابوب آرت». لا أستطيع في النهاية إلا أن أقدم لسيادتك شكرى قبل تهنتى لما قدمته لنا من أعمال أفدأتنا كثيراً.

محمود صليب

انها لمجموعة فنية وترتبط الرأى الى خيال اللاوعى حتى يتواجد مع موسيقى انته من وراء الحجاب الذي يفصل بين الواقع والخيال.

أحببت الكثير من هذه المجموعة التي ان دلت على شىء فهمى تدل على القوة والمزاج الحاد، فيها ضربات تهز المشاعر وارتباط في التكتل يجمع بين الجمال والحلم التائه في أغوار أفكار النائم الذي يحلم بحبيبه.. إنى أرى أن المجموعة يصعب أن نفككها عن المعارض السابقة فهي امتداد لها ولكنها وصلت إلى حد الإعجاب والحب..

الحبيب ربح

١٩٧٤/٥/١٠

لا يسعني إلا أن أهنيء الدكتور محمود البسيوني على هذا الفيض الكبير من العمل الفني الذي يعبر عن مراحل مختلفة من حياته الفنية..

أعجبني الكثير من هذه اللوحات فيها الفكرة الواضحة مع توزيع جميل للمساحات وعلاقتها بالألوان.. والاتزان الذي يعبر عن شخصية الفنان.

وأقول فنان فعلا يرغم العمل المضني الذي يقوم به طوال عمله اليومي..

فإلى الأمام بالتوفيق والنجاح - وألف مبروك.

محمود البسيوني

١٩٧٤/٩/٢٠

سعدت اليوم بزيارة معرض الأستاذ الفنان الدكتور محمود البسيوني.. وكما سعدت بما رأيته من فن جميل وفكر عميق، فقد سعدت كذلك بشرح الأستاذ الدكتور بالكشف عما وراء لوحاته في أفكار ومعاني مستوحاة من واقع الحياة، إنه مجهود رائع يمثل تطور أفكار ومراحل حياة الأستاذ الجليل.. إنني أتمنى له كل توفيق، وكل تقدم، وأرجو أن يواصل أعماله الفنية القيمة ويسرني أن أقدم له بأية مساعدة ممكنة لكي يقوم بما يريد تحقيقه في المجال الفني من أعمال سواء في داخل البلاد أو خارجها ليقف الآخرون.. على إنتاجنا الفني المشرف.

محمود البسيوني

حضرة الفنان الكبير.. محمود البسيوني

تحية لك من قلبي لمعرضاتك ولوحاتك الفنية المعبرة..

لقد أحسست أنك إنسان تمتلأ بكل الأحاسيس والمشاعر الرقيقة ولقد شعرت بها من خلال لوحاتك التي تعبر عن الطيور.. إنها لمسة رقيقة من فنان قدير متنوع - متمكن من فنه ومن قدرته على ترجمة كل أحاسيسه في شتى الموضوعات بكل صدق وأمانة..

وإني لأهنئك على قدرتك في صياغة موضوعاتك.. وأحبي فيك ثورتك الخصبة على الألوان الرائعة التي امتعت بها نظري.. فشكراً لك - وأتمنى أن أرى لك المزيد من اللوحات - فنحن الناشئة نريد أن تمتلأ أعيننا بكثير من الفن الجيد.. فخبرات الكبار وقدرتهم هي عوننا لنشق طريقنا الجديد وكلنا أمل في استفادتنا من أساتذتنا وفنانينا الكبار..

نمية فخر

مع تمنياتي الطيبة بالتوفيق.

طالبة بالمعهد العالي للتربية الفنية

أستاذنا الكبير الدكتور البسيوني

سرنا وأسعدنا أن نستمتع برؤية أعمالكم الفنية جملة وتفصيلا موضحة التاريخ الفني للفنان ونضوج اعماله بشكل متكامل أمام أعيننا في إيقاعات تردد شخصية الفنان وفرديته وما وراءها من بحث طويل وعميق.. خالقا لنا عالما جديدا من نغمات ذاتية تحوى الفن والثقافة معا والدراية لكل ما وراءها من خبرة ومقدرة الأستاذ.. وتتجلى هذه المقدرة في أعمالكم الأخيرة التى هى قمة لكمال الفن لطريقكم مع تمنياتنا وأملنا فى أن نسعد دائما بهذا اللقاء الفنى الكبير..

يلى السيد

المعرض الخامس:

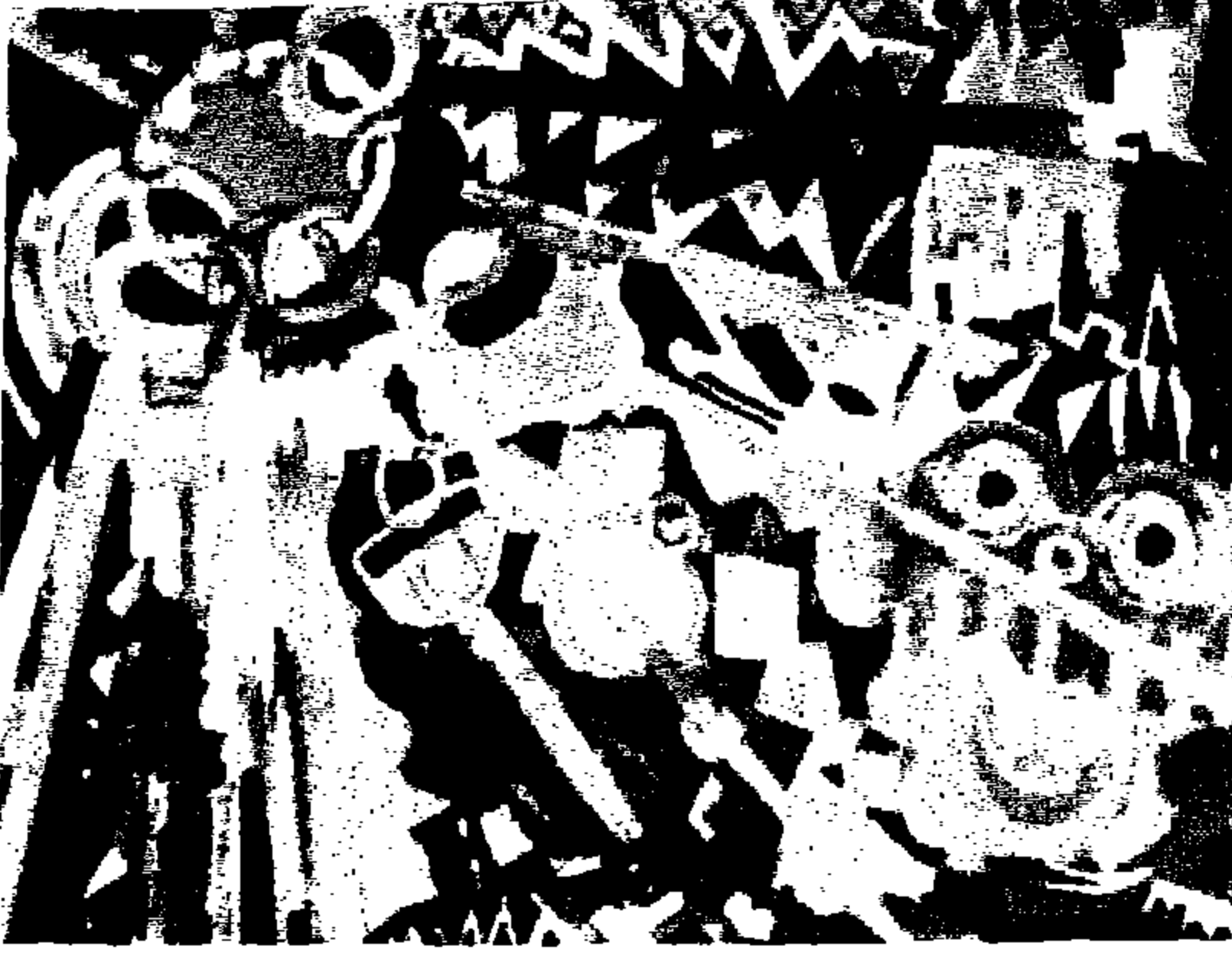
فندق الخليج، الدوحة / قطر فى الفترة من ١١ - ٤ - ١٩٨٤ حتى ١٨ - ٤ - ١٩٨٤ بفضل بافتتاحه نيابة عن وزير الإعلام القطرى الأستاذ عيسى غانم الكوارى، وكيل وزارة الإعلام الأستاذ محمد عبد الرحمن الخليفى وحضر المعرض لفيف من السياسيين وأساتذة الجامعة والملحقين الثقافيين ونذكر من بينهم على سبيل التمثيل لا الحصر السادة الأساتذة مع حفظ الألقاب: وزير مفوض محمود مهدى على رئيس قسم رعاية المصالح المصرية، ا. د. محمد إبراهيم كاظم رئيس جامعة قطر، سفير تركيا السيد اوستن دونجمان، ا. د. صلاح جوهر عميد كلية التربية، ا. د. كمال المصرى، محمد حسب الله، ا. م. د. نبيل الحسينى، محمد سعيد التونى، ا. د. جابر عبد الحميد جابر وكيل جامعة قطر، ا. د. خيرى كاظم عميد كلية التربية.

كلمة الافتتاح

لقد تشرفت أن أكون قد شاركت زميل لنا فى الفن التشكيلى والذى نعتبره من الأساتذة الأفاضل والذى سيقدم للفن القطرى الكثير من اللمسات الطيبة التى ستثرى فننا العربى والإسلامى، وسيكون مدرسة يحتذى به لصقل المواهب القطرية الشابة..

تحية اكبار لأستاذنا العربى الأستاذ البسيونى.

١١ ٢ ١٩٨٤



٥ - مفاتيح ٥٠×٣٥ سم اكريلك ١٩٨١

لقد سعدت بحضور افتتاح معرض الأستاذ الفنان الدكتور البسيوني.. الذى كان له مذاق فنى متميز وشامل كان مثار إعجاب وتقدير الجميع.. وانه لمن دواعى الفخر أن يكون الدكتور الفنان العربى المعروف بجهد الطيب رسولا لتوطيد العلاقات بين الشقيقين المصرى والقطرى مع تمنياتى لسيادته بدوام التوفيق فى أداء رسالته..

وزير شوقى محمد مهران
رئيس قسم رىاء الجسد والرياضة

أسعدنى أن أحضر هذا المعرض الفنى بألوانه وأفكاره وتعبيراته وتراكيبه. وهذا الأسلوب التشكيلى الأصيل وهو يعبر عن معان أصيلة إنما يضيف إلى ثراء الحياة ثروة وحيوية لا تحصى. وإن مهمة الثقافة فى المستوى الجامعى والجهادى معاً أن تفتح الأبواب والآفاق. وآمل أن يكون معرضنا قد حقق كلا من هذه الأهداف..
وفقكم الله وسدد خطاكم وجعل لكم من أمركم رشداً..

سيد / (محمد مهران)

It was certainly a distinct delight for all those who were present to-day at the opening, to watch with great admiration the works of a great artist in the person of Dr. Bassiouny. I thank him and the Ministry of Information for giving us this opportunity.

T. J. J. J.
Ambassador of Turkey

سفير تركيا السيد اوستن دونجيان
في دولة قطر

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ والمعلم والفنان والوالد والصديق الأستاذ الدكتور محمود البسيوني

بكل الإعجاب والتقدير شاهدت معرضكم.. وبكل الصدق لمست فيه الجهد المبذول تتوجها الخبرة الطويلة إلى جانب الدراسات العلمية والأكاديمية.. فكان بحق عرضا للوحات تتسم بالابداع الفنى والفكرى.. هذا ليس بشيء مستبعد على من علم أجيال الفن وأصوله ومبادئه.. تمنياتى الصادقة بمزيد من التوفيق.. وإلى لقاء مع معارض أخرى قادمة بإذن الله..
والله يبارك لك كل خطواتك.

خيري رزق
في دولة قطر - مدينة خليفة

كل إنتاجك المعروض بالدوحة (١٩٨٤) يدل على إحساس مرهف وتعبير إنسان وفنان قدير.. نفع الله بك الفن.. ونفع بالفن الأجيال المستقبلية من المشتغلين بالتربية الفنية.. مع خالص تمنياتي.

د. م. م. م.
١٩٨٤/٤/١٤

إن المتأمل في هذا المعرض العريق في تركيباته المعمارية والفنية يمكن بسهولة التعرف على مدى ما وصل إليه أستاذنا الكبير الدكتور البسيوني من أصالة وخبرة فنية عريضة إن دلت فإنما تدل على رغبة في نشر الوعي الفني في البيئة القطرية.. هذا وأرجو أن تتاح لي الفرصة مرة أخرى لزيارة المعرض لأتعلم من استاذي الكبير وأعيش معه في احساسه المرهف وفنه الأصيل والله ولي التوفيق..

سيد الأستاذ
د. م. م. م.

لقد أمتعتنا بحق الرؤية الفنية لأعمال أستاذنا الكبير الدكتور محمود البسيوني التي عكست لقطات تعبيرية وتكوينات معمارية فريدة وإيقاعات خطية ولونية ذات طابع مميز واتجاهات جريدية تتميز بقوة التعبير الذي يعطى انطباعات الفنان الأصيلة عن ملامح كل من البيئة القطرية والسعودية..

زائر/

بسم الله الرحمن الرحيم

استمتعت بمعرضك الفني في الدوحة وعشت بين لوحاته لحظات من عمره الزمني أعتقد أنها باقية فقد تركت لدى انطباعات بجودة التكوين ولغة اللون وتنوع المضمون.. وفي إنجاز عشت في عالم الفن بفضل جهدك الدؤوب وعطاؤك الخصب..

جابر عبد الحسيب صابر
١٩٨٤/٤/١٤

بسم الله الرحمن الرحيم

سعدت بمشاهدة لوحات الزميل الدكتور محمود البسيوني التي تعكس قدرات فنية ممتازة وتجمع بين مدارس فنية متعددة في تكويناتها وألوانها ومضمونها. كما سعدت وأفدت من شرح الزميل لهذه اللوحات.. وأدعو الله أن يفيد هذا العمل الفني الرائع طلابه ومريدي عمله وفنه..

أحضرى دألم
١٩٨٤ / ٤ / ٢٤

التعليق على الآراء المسجلة:

بطبيعة الحال فإن الكاتب يشكر ذوى الفضل الذين سجلوا آراءهم، والذين وجدوا الوقت لمزيد من الإفاضة ولم أجد مناسباً أن أعرض كل ما كتب لأن بعض هذه الكتابات بمثابة تحية ومجاملة للفنان، أما الآراء التي اخترتها من المعارض الخمسة فهي تمثل وجهات نظر وتبين أن بين الجمهور طائفة من المفكرين المتذوقين للأعمال الفنية التشكيلية ولا بد من أخذ آرائهم في الاعتبار لأنهم يمثلون صحة واهتماماً، وقد يكون من المفيد أن الخص تلك الآراء في أفكار مبسطة لتيسير الحوار.

- ١ - تزكية الجهد والإخلاص الفني المدعم بالاحساس المثقف.
- ٢ - المطالبة بربط الفن برسالة الإصلاح الاجتماعى.
- ٣ - الإشادة بالرسالة المزدوجة للفن والتربية.
- ٤ - الاهتمام بربط الفن بتثقيف الجمهور.
- ٥ - تزكية الرؤى الجديدة المعاصرة.
- ٦ - اعطاء وزن للرسوم التحضيرية.
- ٧ - لغة الفن التشكيلى هى الأساس وهى متوافرة فى المعروضات.
- ٨ - المزاوجة بين الشكل المسطح والمجسم والمواءمة بين الادارة التعبيرية للأشكال.
- ٩ - المطالبة بأن يصاحب المعرض بمانفستو يشرح فلسفة الفنان ومذهبه.
- ١٠ - بعض الرؤى المكتشفة من البيئة وتغيب عن الكثيرين رغم تواجدها حولهم.

- ١١ - بعض اللوحات المعروضة تصلح للتطبيق بطريقة الجبلان.
- ١٢ - رؤية صلة اعمال الفنان بالتراث المصرى والاسلامى والقبطى والشعبى.
- ١٣ - اعجب البعض بالتكوينات ورسومها للدرجة التى تقرب النحت من فن التصوير.
- ١٤ - رأى البعض فى عملية التجميع المتوافرة فى بعض اللوحات ما يشبه الأسرة.
- ١٥ - استلهم البيئة المصرية فى الصور، والتعبير عن علاقة الرحمة بين الانسان والمخلوقات الأخرى.
- ١٦ - زكى البعض العلاقات المعمارية التى تتميز بها بعض الصور.
- ١٧ - إن جمال المعارض ليس فى الحرفة ولكن فى التلقائية.
- ١٨ - طالبت تلميذة بمزيد من الانتاج الصادق الذى يعينها فى تعلم الدرس من الكبار.
- ١٩ - لاحظ البعض فردية الأعمال وتميز شخصية الفنان والثقافة التى تسند الإنتاج.
- ٢٠ - رأى فى الفنان مصرى عربى وطد بجهده الطيب العلاقات بين الشعبين المصرى والقطرى.
- ٢١ - امتدح البعض الأصالة المتوافرة فى بعض الأعمال.

هذه ملخص الاتجاهات التى دوت فى سجلات المعارض الفردية الخمسة ولنتناول بعضها بالدراسة لتحديد المعنى المقصود من ورائها وموقفنا منه.

الإخلاص الفنى: معناه أن يعطى الفنان طاقته الكاملة لعمله الفنى وأن يعالجه بإحساسات صافية لا يدخل فيها متطلبات الحياة اليومية بتعقيداتها ونفاقها، وألا يترك عمله ناقصاً، أو مكلفاً، يسعى إلى الاحكام من خلال اعطاء العلاقات التشكيلية حقها باحثاً عن أحسن الحلول وأدقها، يمارس فنه بعقيدة متفتحة لا مجال للتعصب فيها ، يقبل التطور التى تتطلبه العملية الإبداعية ولا يقاوم مفاجآت التغيير التى تطرأ فى أثناء العمل. يدرس كل مشكلة بتروى، وباستعراض الحلول التى نجح غيره فيها دون أن يكون مقلداً، يحتذى بالقدوة دون أن يفقد فرديته. لا بد أن يؤمن بأن الله خلقه شخصاً فريداً، له ذاتيته المميزة، ولا يصح أن يخجل من

أبراز سماته أو التنكر لها، فالتعبير عنها بوضوح وصدق يدعم شخصيته ويكملها، ويجعلها منارة للآخرين. إن عملية الإبداع الفني هي ذروة إستجابة الإنسان المتحضر للقيم الرفيعة في الحياة، وكلما اتقن العملية وأعطاهها حقها اقترب بذلك من المثل العليا التي تؤكد إنسانيته وتخلدها.

الفن والإصلاح الاجتماعي: المقصود بالإصلاح الاجتماعي هو معالجة أوجه النقص السائدة في المجتمع والتي تقوض أركانه. قضايا المخدرات، العدوى بانتقال النشل والسرقة والأمية وغش الناس، ونحن نرى في اعلانات التليفزيون أمثلة لاستخدام الفن للدعاية والبروباجندا بالتمثيل، والأغنية كما يحدث في اعلانات مقاومة البلهارسيا أو تحديد النسل أو معالجة الجفاف وهذا الموضوع سلاح ذو حدين له جانب ايجابي وآخر سلبي. فأى الجانبين سنختار. المثل الايجابي متوافر في المدرسة المكسيكية في الفن التشكيلي التي لفظت اللوحة والحامل، واعتنقت مبدأ الرسم الجداري لتشرح للناس قضايا الثورة: ملكية الأرض، المساواة بين الناس، تعاون الفلاح والعامل والجندي في سبيل رفعة الجميع، الحرية، مقت البرجوازية وعادات الطبقة المتحكمة: الخمر والميسر والنساء إلى آخر ما تشرحه لوحات ديبجو رقيرا (١٨٨٦-١٩٥٧) وچوزي كليمنت أوروسكو (١٨٨٣-١٩٤٩) والفارو سيكيروس (١٨٩٦-١٩٧٤) والتي تحدثنا عنها في مجالات أخرى بتفصيل أكثر^(١). لقد نجح هؤلاء الفنانون في جعل الفن ينطق بمثالية الثورة والتحول الاجتماعي. لكن ليس هذا النجاح مطلقاً لأن من أسبابه أن هؤلاء الطليعة من الفنانين كانوا من القيادات الثورية واستخدموا الفن أداة لنقل أحاسيسهم التي كانت تضرر كيان كل منهم. لكن في مواقف أخرى لم ينجح غيرهم في هذه الرسالة ولقد رأينا في بعض معارض الفن الروسي المعاصر محاولة فتوغرافية لتمجيد الأرض والفلاح والعامل والجنرالات لكن لا تعدو أن تكون كبيراً لصور فتوغرافية ملونة، لا فن ولا صياغة فيها على الاطلاق، وإبان زيارتي لأعياد الشباب بوارسو^(٢) استنكر معي هذا الاتجاه مدير الفنون الجميلة وأخرجه من حيز الفن وعاب عليه كاتجاه يفسد مفهوم الفن في القرن العشرين.

فحينما يتخذ الفن مجرد بروبجندا لآراء الحاكم، وتكبير صورته الشخصية، لا بد

أن ينتهى بترويج الديماجوجية التى لا تكشف عن ابداع، وإنما تخلط بين قدسية الفن وحرمة ونزوات المتحكم فى السلطة واهوائه، وحينئذ ينحدر الفن.

عالم الأشكال والألوان والحركة يحتاج إلى عمليات تأمل ذاتية لا دخل فيها لأصحاب السلطان، وحينما ينجح الفنان فى كشف اسرارها يكون النجاح مرجعه العلاقات التشكيلية ذاتها، ولا تقاس بمعايير خارجة عن نطاقها^(٣).

الفن والتربية: هناك صلة ايجابية بين الفن والتربية، لكن كيف تتم هذه الصلة؟ حينما يكون الفن نقياً خالصاً، يبحث فى ذاته ولذاته ويكشف قيا ابداعية جديدة، فإنه فى هذه الحالة يؤدى دور التربية، تربية الفنان ذاته الذى خاض رحلة الابداع، وتربية جمهوره الذى استطاع أن يعى رحلته ويتذوق انتاجه ويحتضنه فى سلوكه. حينما نجح الفنانون المعاصرون فى كشف أنماط جديدة للفن التشكيلى انتقل أثرهم لاثرء الحياة ذاتها، فقد يلفت نظرك الأزياء الثورية التى يرتديها بعض الحسان ونقوشاتها الفريدة وكأنها انعكاس لرسوم چوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) أو بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) أو فيكتور دى فازاريللى (١٩٠٨ - ١٩٠٩) ثم ترى واجهات بعض المحال وكأنها من تقسيمات بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وبعض المداخل فى المطارات وتأثيرها من وحى الأنظمة الهندسية التى كشفها قاده الباوهورس. وهذه الدروس العملية المستقاة من الفن المعاصر إنما هى أمثلة لمدى تأثير هذا الفن فى الحياة، وتغيير الأذواق، هى دروس تربوية مستفادة تبين أن الفن ورواده ليسوا بمعزل عن تغيير سلوك الناس إلى ما هو جميل مبدع فريد فى نوعه وجديد باستمرار.

تثقيف الجمهور: كل الفنون تسعى للارتقاء بثقافة الجمهور، والفن التشكيلى بمعارضه، وكتبه وأفلامه وتحليلاته، ومدارسه، واتجاهاته يلعب دوراً كبيراً فى الارتقاء بثقافة الجمهور. وليس غريباً فى البلاد الأوروبية أن تناقش مواطناً عادياً فتجده على دراية بأسماء بعض الفنانين أمثال بابلو بيكاسو، وفنسنت فان جوخ، وهنرى مور وغيرهم وهو يهتم بهم اهتمامنا بممثلاتنا ونجوم مسارحنا، وبرامج المتاحف تجذب إليها الآلاف من الزوار يومياً لا هم لهم إلا التقاط نظرة أمام شوامخ الأعمال. كان اليوم شتاء ممطراً فى باريس ولا أنسى الطابور الطويل الملتف حول متحف اللوفر

من الرجال والنساء الشباب والكهول الذين ينتظرون دورهم لشراء التذاكر لدخول المتحف والمطر فوق رؤوسهم وهم ممسكون بالمظلات لتقيهم من الرذاذ ويتجدد الطابور خلال ساعات من الوقوف والانتظار والتحرك حتى قبل ساعات قليلة من غلق المتحف. وكل زائر يختار وسيلته لشرح الأعمال الفنية، هناك الكتالوج، وهناك أشرطة مسجلة، وهناك جولات مع خبير، ومكتبة كبيرة في الدور الأرضي تباع أمهات الكتب الفنية الكبيرة والصغيرة، والكروت الملونة، والشرائح، ومستنسخات مبروزة من عدد من الصور المعروضة لمشاهير الفنانين. لا عجب أن ثقافة الجمهور الفنية في أوروبا متأثرة كثيرا بالبرامج الجادة التي تقدمها المتاحف. وحينما ربط أحد الزوار بين معارضى وثقافة الجمهور إنما أعطاني شرفاً كبيراً، لأن تلك المهمة تنبرى لها المتاحف ببرامج مدروسة من الثقة الذين يقصدون الوصول بالفن إلى سائر الناس، وما أحوجنا للسير على منوالهم.

الرسوم التحضيرية: ولقد نوه أكثر من زائر لأهمية الرسوم التحضيرية مما يدعو إلى تناول الموضوع بقليل من الايضاح - فالرسوم أو الصور التحضيرية تنتج مادة على مقاسات صغيرة في حجم صفحة كراسة الرسم العادية وفيها يستطيع الفنان السيطرة على المساحة ورؤيتها من سائر الجوانب. والذي يجعل الرسم التحضيرى مثيراً هو أن الفكرة تظهر من خلاله لأول مرة، وبلا تنميق وتكون التلقائية والعفوية جوهراً في اطراد التعبير، وعلى ذلك يحتمل أن يسجل الرسم التحضيرى خاطراً، أو حساً متميزاً، قد يغيب في اللوحة الكبيرة المصممة والتي تستغرق وقتاً ملحوظاً، ويضيع أغلب الوقت في التقنية وفي عملية الإخراج والحسوة والتنميق، بما يجعل النهاية ميتة لأن الجهد مصروف في تكبير فكرة سبق أن خرجت بانفعالاتها في حينها في الرسم التحضيرى. وعلى ذلك يتجه بعض الفنانين إلى اللوحة الكبيرة مباشرة وبلا رسوم تحضيرية حتى يكون الانفعال حياً مستمرا طوال إخراج الفكرة. ومن الفنانين من يتطور بالرسم التحضيرى في العمل الفنى المكتمل فتظهر الفكرة أكثر جمالا وحذقا واتقاناً من العفوية التي سادت في الرسم التحضيرى. وعلى العموم فإن الرسم التحضيرى يحتاج إلى عناية لأنه كثيراً ما يحمل نبضاً حياً واحكاماً في الأداء والتعبير.

اللغة التشكيلية: بعض رواد المعارض يأتون للمجاملة، وقد لا يرون فيها هو معروض شيئاً يثيرهم، والسبب راجع لعدم الألفة بالأعمال الفنية التشكيلية وبالتالي عدم التدريب على الرؤية الفنية السليمة والاستمتاع بتلك الأعمال وهذه المشكلة تثير التساؤل: ما الذى يبحث عنه المتفرج فى العمل الفنى التشكيلى؟ أهو الموضوع؟ أم التقنية؟ أم المقارنة بالطبيعة؟ أم ربط المعروض بالمألوف فى ماضى المتفرج وخبرته السابقة؟^(٤) هذه الأسئلة تبين أن مسار الرؤية إذا انحرف لا يمكن الرأى من رؤية العمل الفنى، أو الاستجابة الوجدانية له. وبالتالي هو يرى خارج نطاق العمل الفنى التشكيلى الذى زادت نظرياته ومدارسه وفنانيه وأساليبهم واتجاهاتهم الإبداعية المميزة. وحرى بنا أن نشير إلى أن اللغة التشكيلية هى أساس رؤية العمل الفنى التشكيلى، ويقصد باللغة التشكيلية علاقات الخطوط والمساحات والملامس والكتل والأضواء والألوان، ونظم التوافق وإيقاع المتوافرة فى العمل الفنى، وأهم من ذلك كله وحدة العمل الفنى وترابط اجزائه ومضمونه الذى يعبر عنه وقد سبق أن أوضحنا أن الشكل فى العمل الفنى هو مضمونه، فالشكل (Form) هو مجمل العلاقات التشكيلية أن الشكل فى العلاقات التشكيلية، والمضمون هو ما تعكسه مجمل هذه العلاقات، وعلى ذلك فالشكل هو المضمون أما الموضوع فوسيلة لتحقيق ذلك، والتقنية جهاز التوصيل، والطبيعة تساعد فى فك دلالات الرموز، أما الخبرة السابقة فإذا كانت فى الفن التشكيلى ساعدت على الرؤية الجديدة، وإذا كانت فى ذلك أعاقته. وحينئذ لابد من الاعتراف أن ميراث الفن التشكيلى، أو تجارب السابقين، أو ما نسميه التراث الفنى التشكيلى هو بمثابة نافذة نطل من خلالها على الأعمال الفنية المستحدثة، فالماضى ينير الحاضر، واستحضار التجربة الطويلة للبشرية يجعل الرؤية المستحدثة امتداداً لهذا التجريب الطويل، فنتذوقها حينئذ ونعطيها حقها كامتداد للتراث بصورة جديدة.

مزاوجة المسطح بالمجسم: من ضمن المشكلات التى حلها الفن الحديث عدم الالتزام بالشكل المجسم كغاية فى التعبير الفنى، فكثير من الفنانين المرموقين حل العقدة أمثال: بابلو بيكاسو وجورج براك وجوان جرى واستيوارت ديفز وجاكسون بولوك، واعتمدت على صياغة المساحات المسطحة، واللعب باتجاهاتها

وأشكالها وألوانها وتفصيلها وكانت مما يعتز به الفن الحديث وتفخر به المتاحف العالمية التي تقتنيه. لوحة بيكاسو شكل (٣) امرأة بقبعة من النوع المسطح الذي أساسه تنوع المساحات ربما ترمز إلى شيء يوحي بالتجسيم لكن لوحة اميدو موديليانى شكل (٤) امرأة بعينين زرقاوين أكثر تجسيمياً والتزاماً بالبعد الثالث. والشكل (٥) أوسركاف للفنان هو تجسيم بالقلم الرصاص لا ندعى أنه أفضل من شكل (٦) الديك رقم (١) وشكل (٧) الديك رقم (٢) فتجسيمها أقل لكن المساحات المللمسية اللونية المستخدمة تعطى إحياءات بالتجسيم بشكل أكثر تكاملاً من النوع المتوافر في أوسركاف شكل (٥)، ولعل ما لاحظته عز الدين حمودة من كون المسطح يتزاوج مع الجسم قد قربنا إلى رؤية إحدى خواص الأعمال الفنية للفنان والتي تقترب في نوعيتها من أعمال المدرسة التعبيرية المعاصرة التي ينتمى إليها: اميل نولد (١٨٦٧-١٩٥٦) مواز كيسلنج (١٨٩١-١٩٥٣) ارنست لدنجنج كرشينر (١٨٨٠-١٩٣٨) أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦-١٩٨٠) الكسى فون جولونسكى (١٨٦٤-١٩٤١) كارل آبل (١٩٢١-١٩٠٠) وغيرهم.

المانيفستو: معناه منشور لشرح وجهة الأعمال الفنية وأهدافها يقدمه الفنان مصاحباً لمعروضاته ليسهل على جمهور المتفرجين رؤيتها في عالم أصبح يقال فيه الكثير مما يشتم المتفرج العادى غير المتخصص. والمانيفستو عادة يحدد فلسفة مجموعة من الفنانين الذين اعتنقوا مذهباً واحداً، فقد رأينا ذلك في مانفستو الحركة السريالية الذى احتضنه اندريا بريتون وصحبه سنة ١٩٢٥ وفى حركة المدرسة المستقبلية الذى شايعة عدد من الفنانين الايطاليين وغيرهم منهم على سبيل المثال: امبرتو بوكشيونى (١٨٨٢-١٩١٦) وجينو سفيرينى (١٨٨٣-١٩٦٦) عام ١٩١٠ والمانفستو الذى قاد حركة الفن الحائطى فى المكسيك والذى صدر فى عام ١٩٢١ نشرة الفارو سيكيروس واحتضنه ديجو رقيرا وصحبه^(٥).

فبعض الحركات الفنية لها منفسو أى منشور يحدد الفلسفة والاتجاه والعقيدة، وبعض الابداعات لا يحددها مانفستو وإنما تتشكل تبعاً لنمو الفنان وحصيلته، ورأينا أن بعض التأثيرين الذين كانت ترفض اعمالهم فى الصالون، جمعوا شملهم وعرضوا انتاجهم بعضه مع بعض فى صالون اطلقوا عليه صالون المرفوضين.. ومعنى

ذلك أن القدر المشترك بينهم وهو الثورة على الاتجاهات الأكاديمية النمطية وتحرير بالته اللون من الألوان المحفوظة والانطلاق بها حيث ضوء الشمس ووضوح النهار في المزارع والمباني والكنائس وملاحم الناس العاديين. حينما جمعوا أنفسهم ارتبطوا بانفسهم ضمنى هو الذى غلب على النزعة التأثيرية.

الأستاذ والتلميذ المستجد: بعض المعارض الفردية التى تقام هل لها أهداف واعية تحاول أن تحققها؟ وإلى أى مدى تعتبر هذه الأهداف جامعة مانعة؟ وهل أهدافنا فى مصر شبيهة بالأهداف التى تقام من أجلها المعارض الفردية فى باريس أو نيويورك أو لندن؟ لقد رأى الكاتب فى العام الماضى حوالى ١٠ معارض فردية فى القاهرة، ووجد أن من بين الأهداف التى أقيمت من أجلها هى للترقى إلى وظيفة أعلى، وهل هناك اعتراض على ذلك؟ يأتى الاعتراض من ربط الحركة الفنية بالمصالح الشخصية، فحينما تتحقق المصالح الشخصية يتوقف النشاط، والأصل أن يعرض الفنانون أعمالهم ليراها جمهور عريض من الناس يهتمهم فى المقام الأول أن يتحسسوا أننا شعب له فن معاصر وفنانين معاصرين وحركة فنية يمكن أن يفخر بها ويبادلها بالشعوب الأخرى التى تهتم بنفس القيم الحضارية. ولذلك الأفضل أن يكون الانتاج الفنى لذاته لا تحده حدود مصلحية أو تجارية.

وقد أثارت طالبة أن من بين أهداف المعارض الفردية أن يرى التلاميذ انتاج أساتذتهم، طبعاً لا يخطر على بال كثير من الفنانين ذلك ولا يعتبرون أنه أمر يستحق الاهتمام، والحقيقة غير ذلك، إن التلميذ هو فنان المستقبل ومن حقه أن يرى مساهمات اساتذته واجتهادهم ليأخذ الخيط منهم ويواصله. ونحن طلبة ابتلينا بأستاذ يخفى انتاجه عن عيون تلاميذه ويعتبره سرّاً، ولا يسمح بمناقشته، وكان وقع هذا شيئاً على نفوس سائر التلاميذ الذين كانوا يتساءلون كيف نصدق إن كان فناناً حقيقياً أو مدعياً، وكيف يكون نقده وتوجيهه ذو قيمة حقيقية؟ فالقدوة والمثل غير متوافران فى سلوكه، ويحضرنى فى هذه المناسبة موقف حدث عند استضافة اليوت ايزنر فى جامعة قطر فقد حضر معى حصة من حصص التصوير وأخذ يعلق على اعمال الطالبات ويشرح وجهة نظره (عام ١٩٨١) ووجدت احدى الطالبات تسأله أن يشرح لها عملياً كيف ترسم^(٦) فوجدته لم يتردد واحضر الحامل الذى

فوقه ورق أبيض للرسم وأخذ يمارس الرسم أمام الطالبات وكلهن اهتمام وتركيز فيما يعمل. والغريب في الأمر أن اليوت ايزنر لم يعد لديه الوقت ليمارس الفن، وانشغل بنظريات المناهج وفلسفتها، وكان قد حكى لى انه جمع في دراسته في شيكاغو بين التعلم في الباوهاوس ودراسة المناهج في جامعة شيكاغو وله مؤلفات عدة في المناهج والتربية الفنية وهو الرئيس الحالي للانسيا الدولية وأستاذ في جامعة ستانفورد بسان فرانسيسكو بكاليفورنيا. ولما سأله كيف تسمح لنفسك أن ترسم أمام الطالبات اليس في ذلك تأثير مباشر عليهن ومن الأخرى تجنبه حتى لا يعطى الفرصة لتقليده وتضيع المناسبة الحية للتربية التي تكون كل طالبة شخصيتها المميزة. ووجدته من أصحاب الرأي انه طالما طلب منه الشرح عمليا فكان لا يجب أن يتردد، وفي هذه السن تأمل كل طالبة أن ترى المثل الذي إن لم تجده بالوعى التربوى المقصود بحث عنه في الأمثلة السوقية المنتشرة والتي حتماً ستؤثر في فاعليتها وإنتاجها ومستوى تذوقها.

وهذا المثل ومطالبة التلميذة الأولى بنماذج للأساتذة الرواد نتأملها ونأخذ منها الدروس ليعطى لنا هدفاً جديداً للمعارض الفردية للفنانين الذين يعرضون فنههم للجمهور العريض ولطلبة الفن بوجه خاص الذين سيواصلون الرسالة من بعدهم. لقد كان عصر النهضة الإيطالي مثلاً في متابعة التلميذ لأستاذه فكان لكل فنان من الرواد مرسمه الذى يستقبل فيه الصبية الذين يتعلمون عليه، ويعاونونه في نفس الوقت في إنجاز العروض المطلوبة منه، تتلمذ ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) على أستاذه اندريا دلا فيروكيو (١٤٣٥-١٤٨٨) وتتلمذ ميكلا نجلو بيوناروتى (١٤٧٥-١٥٦٤) على أستاذه دومينيكو غرلاندايو (١٤٤٩-١٤٩٤) ورافايل سانزيو (١٤٨٣-١٥٢٠) على أستاذه بروجينو (١٤٤٥-١٥٢٣) وكانت اللوحة الحائطية الطرد من الجنة في برانكاتشى شابل بفلورنس التي انتجها توماسو ماساشيو (١٤٠١-١٤٢٨) الذى عاش فقط نحو ثمان وعشرين عاماً، بمثابة القبلية لعدد كبير من الفنانين في وقته الذين كانوا يفدون إليها لتعلم الدروس. وكما يقول جون ديوى الفنانون مثل أكلة لحوم البشر يعيش كل منهم على الآخر^(٧) فلا بد أن يفسح الطريق أمام الطلبة لمتابعة النشاط في المعارض ففوائد ذلك لا تحصى وأهمها

مواصلة التراث. وقد كنت محظوظا في معارضى الفردية في القاهرة والدوحة أن أجد أعدادا كبيرة من الطلبة والطالبات يفدون إلى معارضى الفردية بصحبة أعضاء هيئة التدريس أو المعيدين ويسجلون اسماءهم في دفتر الزيارات وكان غريبا على وأنا أعمل في قطر أن استمع لنصح أحد العمداء يفضل ألا أدعو الطالبات لزيارة معرضى، قد يكون هناك أسباب اجتماعية لتحفظاته ولكنى كنت أنظر لزيارة الطالبات ونقدهن للمعرض هو من باب تكوينهن فقد كان في ذهنى انهن قد اقترب تخرجهن وسيشاركن في الحركة الفنية القطرية عند تخرجهن وما توقعته تحقق وتأتى إلى الأخبار من بعيد بتلك النبوءة التى كانت ماثلة أمامى قبل رحيلى إلى القاهرة.

وجدير بالذكر والسنون تجرى أن أقابل خريجين من تلاميذى في أماكن متفرقة بالبلاد العربية وأجدهم مايزالون يذكروننى من تلك المعارض مما يبين أن هذه الخبرات راسخة ولا تتطاير بسهولة ويكون التلميذ الرأى عن أساتذته من خلالها وعن مدى احترامه لهم.

مازلت أذكر وكنت طالبا في الثلاثينات في الفنون التطبيقية كيف اصطحبنا راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٢) الى مكان بالقرب من كوبرى القصر العينى بدروم وكيف صور على جدرانہ الأربعة رسومه الشعبية التى اشتهر بها، كنا عدد قليل من الطلبة لكن الزيارة والحوار تركا أثرهما في نفوسنا كما ذكر أمين صبح (١٩٠٨ - ١٩٩٠) وكان عائدا لتوه من بعثة، أخذنا إلى منزله في الجيزة ليرينا لوحته عروس النيل التى كان معجبا بها وقدرنا المهارات التى تحتويها بالقياس إلى فطرة اناملنا التى كانت ماتزال امامها الزمن الطويل لاكتساب الحنكة والمران. وهكذا هناك ثمة علاقة بين إنتاج الأستاذ ومواصلة تلاميذه المسيرة فلا بد أن يؤخذ ذلك في الاعتبار في كل مناسبة ممكنة.

الهوامش:

- (١) انظر للكاتب: الفن في القرن العشرين، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣.
الفن الحديث رجاله مدارس اثاره التربوية ط٢، القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٥.
الفن وتنمية السلوك الاشتراكي، (سلسلة اقرأ) القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٣.
- (٢) انظر للكاتب: الثقافة الفنية والتربية، القاهرة، دار المعارف: ١٩٦٥.
- (٣) انظر للكاتب: الفن في تربية الوجدان، القاهرة: دارالمعارف ١٩٨١ .
- (٤) انظر للكاتب: ميادين التربية الفنية، القاهرة: دارالمعارف ١٩٧٠.
- (٥) انظر للكاتب: الفن في القرن العشرين، القاهرة: دارالمعارف ١٩٨٣، ص ١٧٩-١٩٣.
- (٦) انظر للكاتب الشق الإنجليزي من كتاب Art Education West to Middle East, Cairo : Dar El Maarif, 1984, p. 125.
- (٧) John Dewey, Art as Eperience N. Y.: Minton, Balch and Co., 1934. p. 190

الفصل السابع

خاتمة

حتى الآن وقد سرنا في رحلة طويلة من الابداع استغرقت ما يقرب من نصف قرن، زاولنا فيها اتجاهات: بصرية، ورمزية، وتعبيرية، وتجريدية، تنوعت المثيرات بعضها من الطبيعة وبعضها من الخيال، كان الاهتمام في البداية بصرياً، وما لبث أن تدرج من خلال الثقافة إلى مزيد من الاهتمام بالتشكيل الفني ذاته. كانت هناك عناية بالعلاقات اللونية وتحويل الطبيعة إلى مادة تعبيرية لها سماتها المميزة.

أشياء كثيرة قابلت الإنسان في حياته الفنية بعضها كان أساسه التضليل فالذين يتحملون مسئولية التدريس في مجال الفنون ليس من الضروري أن تكون لديهم الحلول، كما أن عقيدتهم الفنية أحياناً لا تكون متطورة وعلاقاتهم الإنسانية بتلاميذهم هي من النوع الديكتاتوري الذي لا فرصة فيه للفهم وتبادل المعرفة، والتصدي لما يعانيه التلميذ ومعاونته في الوصول إلى أصلح الحلول. ومن السهل على أى معلم للفن أن يفرض الحلول على تلاميذه، ويحاول بطريقة واعية وغير واعية أن يجعلهم نسخة منه، والأسوأ من ذلك حينما يستغل أسلوب المنافسة بين الطلبة ليفاضل بين اتجاه واحد ويغلبه على الآخر، فابتسامة الرضا التي تعلو وجهه وهو يوجه بهذه الطريقة لا تؤدي إلا إلى تخريب في النهاية، وبخاصة وإذا كان ما يفاضله ليس من الفن في الشيء، وتكشف الأيام المستقبلية عن ذلك.

والتصدي لتعليم الفن على مستوى التخصص ليس مسألة مقننة كالعلم فمزاج المعلم وتعصباته تدخل في التوجيه والإملاء وخلق الحقد بين الطلاب، وأهم العوامل المختفية عدم ادراك أهمية احترام التلميذ في مدرسه وفي كل ذلك تنقلب الآية إلى تمرد داخلي وعدم الرضا وزمن أطول تستغرقه رحلة هذا التلميذ ليجد نفسه في النهاية ويقنع بها الآخرين.

لقد ذكر سام هنتر أن جوستاف مورو وكان فناناً أكاديمياً، كان يفصل بين

عقيدته الفنية وممارساته، والمناخ العام الذى كان يخلقه فى مرسومه وفى علاقته بطلابه الذين كان من بينهم هنرى ماتيس، واوتون فريز، وراءول دوفى، وجورج زووه، واندريا ديران، ولعل المناخ الذى كان يخلقه فى مرسومه بروح ديمقراطية، هو الذى شجع هنرى ماتيس وصحبه أن يتركوا مرسوم استاذهم ويكونون اتجاهها خاصا بهم أكثر ثورية بعيدا عن الجوانب الأكاديمية^(١) فأول نقطة تؤكدتها فى هذه الخاتمة هى روح التسامح التى يجب أن تسود بين الأستاذ وتلميذه فى مجال الفن.

كما أننا رأينا أن النقد بمعناه الأكاديمي يعتبر الانتاج الفني شيئا لا بد أن يخضع مقدماً لبعض القواعد المتداولة بين الأكاديميين، وإذا ساد ذلك تم القضاء على الاتجاهات الإبداعية للفنان الناشئ. إذ من البديهيات أننا طالما سلمنا بضرورة توافر الابداع فلا بد أن نسلم ضمناً بضرورة التحرر من القواعد الأكاديمية عند رؤيته بنظرة جديدة وليدة العمل الفني ذاته وليست مفروضة عليه. ولولا هذا التحرر فى الرؤية وفى النقد وفى الحكم على الأعمال المبتكرة لما استطعنا أن نعطي شخصيات أمثال فنسنت فان جوخ أو بابلو بيكاسو أو هنرى مور أو بول كلى أو جوان ميرو حقهم من التقدير والاهتمام كمبدعين عالميين.

لا بد أيضاً من التسليم من أن الفنان يحسن صنعا لو سلم نفسه للمنهج الإبداعي ذاته ليعطى له المقومات والعناصر التى تساعد فى استكمال هذا العمل والحكم عليه ومعرفة قيمته. أما إذا كان مقيداً بقواعد مسبقة فسيجد نفسه مكبلاً بما يخفى عنه الحصيلة الإبداعية. والمنهج الإبداعي فردي، وله مقوماته، ولا يتكرر بنفس الحالة. وتقع الصعوبة فى مدى اقتناع الفنان الناشئ بنتائج الإبداع وآثاره المتغيرة والمتجددة، هذا الاقتناع يقتضيه التحرر المسبق من القواعد المحفوظة والمناهج المتداولة. عدد كبير من الناس يمكنهم الحكم على العمل الفني بالرضا أو عدم الرضا، وقد عشنا فترات فى الأربعينات ونحن نرى مقاومة البيئة للأساليب الحديثة فى التعبير، ويبدو أن مشايعها بتهمهم كانوا يقنعون السذج من الشباب الناشئ بوجهة نظرهم. كنت عضواً فى اتحاد أساتذة الرسم وكان هناك مفتش تربية فنية قديم فى المرحلة الابتدائية وكان يقف فى الاتحاد وسط حشد من الشباب ومعه ورقة وقلم ويرسم بيده رسوما ويرفعها إلى أعلى قائلاً ها هى رسوم بيكاسو، ويدل ذلك

على عدم إيمانه بالفن الحديث وبالسخرية من أحد قاداته وكأنه يقول إن ما ينتجه بيكاسو في المتناول وهو ليس بالأمر الصعب. لم يكن هذا المفتش وحده في هذا المضمار فقد استمعت إلى محاضرات لبعض المسؤولين أحدها كان في قاعة ايوارت بالجامعة الأمريكية، عرض محمد يوسف همام لنماذج من فنون عصر النهضة، ثم اختار نماذج من الفن الحديث عرضها معلقاً كيف اختفت المهارات العظيمة لأساتذة الفن القدامى، وإن ما ينتجه المحدثون ما هو الامسح وعدم اهتمام ومهاراته سطحية.

لما كنا طلبة في قسم الرسم بمعهد التربية في الأربعينات كان يدرس لنا اللغة الإنجليزية مستر سترانج وقد اختار كتاب سير وليم اوربان^(٣) الذي يعتبر مؤلفاً في ميدان تاريخ الفن. كنا نقرأ معه عن ليوناردو ورافاييل ومايكلانجلو ونتنقل لدراسة فناني المدرسة الإنجليزية مثل جون كونستابل، تيرنر، جينزبرا، وحينما يتبقى بعض الوقت نخرج على الفن الحديث وكان بالكتاب شيئاً عن هنرى ماتيس. ماذا تظن أن يكون استجابتنا لرسم هنرى ماتيس بعد أن درسنا الفنانين السابقين كنا ننظر بحسره على أن ماتيس لا يعرف كيف يرسم، وليس لديه المهارات الكافية، ظل هذا تأثيراً مسيطراً لا يجادله أحد لا من هيئة التدريس ولا من التلاميذ. هذه هي الروح التي كانت سائدة في الأربعينات، وكان من السائد أن تستمع إلى يوسف العفيفى وهو ينقد صور أحد الخريجين التي كان يشارك بها في معرض اتحاد أساتذة الرسم. يبدى يوسف العفيفى إعجابه قائلاً له أن صورتك ممتازة لأنها شبيهة بما ينتجه سيزان. فكأن سيزان في هذه الفترة يمثل المودة السائدة، يعتبر الفنان الناشئ وصل إذا سار على منواله ومارس تقنيته.

وحيثما سافرت في بعثتى إلى أمريكا ١٩٤٦ وعدت بعد ثلاث سنوات من الدراسة، والاصطدام بالمفاهيم التي كانت سائدة في القاهرة وتلك التي كنا نشاهدها في الأوساط الفنية في جامعة ولاية أوهايو، وفي متحف الفن الحديث بنيويورك، وفي الالتقاء بالقيادات في الجامعات ومعاهد الفن، غدت والعقيدة مختلفة عما هو سائد في القاهرة. التقيت بيوسف العفيفى وكانت بينى وبينه مناقشات كيف تحكم على أن صور الدفراوى جيدة لأنها تشبه ما يتجه إليه سيزان؟ إن الله خلق سيزانا واحداً

ولا تستفيد الحركة الفنية إذا ظهر مقلد له. أما محمد يوسف همام فقد كان من الرواد الأوائل وكتب كتابه رجال الفن الذى يقدم فيه نبذات عن حياة الفنانين على طريقة فازارى، وبحكم سنه وتكوينه كان يلفظ الخروج على الطبيعة أو نسخها فمعايره تستند إلى فن عصر النهضة الإيطالى وتستمد مقوماتها من التقنية السائدة من جيوتو حتى ليوناردو.

ونذكر الحوار المستمر بيننا كأعضاء هيئة التدريس فى كيفية تحرير الرؤية عند بعض الزملاء الذين لديهم معوقات تعوق ابداعهم فى الاتجاهات الحديثة، ولعذرنى القارئ فى الدخول فى هذه التفاصيل لكن إن سردها يبين أن الرؤية المتطورة لا تتم ببسر، فهناك صدامات، وعدم تقبل ونقد يصل إلى بعض الشتائم فى المجلات التهكمية. أقمنا كأعضاء هيئة تدريس أول معرض لنا فى متحف الفن الحديث الذى كان بشارع قصر النيل فى سنة ١٩٥٢ تقريباً واشتركت فى المعرض وزملائي: سعد الخادم، حمدي خميس، مصطفى الأرنؤوطى، يوسف سيدة، شفيق رزق، كمال عبيد، عبد الغنى الشال. ثم وجدنا بعد يومين من الافتتاح نقداً مريراً فى مجلة روزاليوسف قال الناقد بعد أن نشر صورة لحمدي خميس وكانت لوحة تجريدية من الناس يستطيع أن يفتى بعدلة الصورة إلى أعلى أم إلى أسفل، وتهكم على صوري كانت مجموعة من العراة فى مداخل مختلفة، تساءل عن الكفاءة فى أن ينظر إليها من اليمين وواحدة من اليسار وما الفن فى ذلك؟ ولم يسلم أحدنا من التهكم المرير حتى أن مصطفى الأرنؤوطى قال ضاحكاً ان نرسل برقية للناقد نقول له فيها: «نشكركم على نقدكم المرير لمعرضنا الثالث والأخير». ولما سألنا عن اسم الناقد وجدناه طالباً فى السنة الثالثة فى كلية الطب.

طبعاً لم تستمر روح الحركة الفنية بهذا الشكل لمدة طويلة، إذ أن أجيالاً جديدة بدأت تتكون وكانت هناك بعثات فنية إلى ألمانيا، وأمريكا، وإيطاليا، وفرنسا، وإنجلترا، والمجر، وبعض البلاد فى أوروبا الشرقية. بدأت وزارة الثقافة تستضيف مشاهير النقاد ليلقوا محاضرات فى القاهرة: أمثال رينيه ويج، اندريا لوت، دافيد الفارو سيكيروس، جان بول سارتر، وسيمون دى بوقوار. كما نشطت حركة المعارض البينالى واستقبال معارض من إنجلترا، فرنسا، ألمانيا، أمريكا، وظهور

مؤلفات عن الفن التشكيلي باللغة العربية وإقامة معرض الكتاب السنوى الذى يضم مؤلفات عن الفن الحديث بدأ التليفزيون والراديو يعرضا نشاطاً فنياً: اقامة وزارة الثقافة للمعرض السنوى العام الذى يضم اعمال مئات من المشتغلين بالحركة الفنية، ظهور مؤتمرات لتناقش قضايا اعمال مئات من المشتغلين بالحركة الفنية، ظهور مؤتمرات لتناقش قضايا الفن، وهكذا نجد أن تيار الحركة الفنية بهذه الامكانات سار شوطا كبيرا إلى الأمام بعد الخمسينات وإلى الآن. وتلخص المناخ السائد الآن فيما يلى:

- ١ - اختفت الموجة المحافظة تقريباً وأصبح ينظر إلى الفن بمقومات الفن.
- ٢ - انتشر التجريد والنزعات الحديثة وأصبح الجدل حولها قليل.
- ٣ - تتوقع معارض جديدة كل شهر تقريباً مما يزيد ثراء الحركة الفنية.
- ٤ - زادت مؤتمرات الفن فى القاهرة والمنيا مما يبين زيادة الاهتمام الثقافى حولها.
- ٥ - تكوين جمعية النقد بوكالة الغورى ومعونة وزارة الثقافة لها.
- ٦ - وجود نقابة التشكيليين والأمل المعقود عليها.
- ٧ - ازدادت الرحلات الفنية إلى الخارج فرديا وجماعياً.

الهوامش:

(١) Sam Hunter, *Modern French Painting*, N. Y. : Dell Publishing Co., Inc., 1956. pp. 161 - 162.

(٢) William Orpen, (ed) *The Outline of Art*, London : George Newnes, Limited, Southampton Street Strand, W. C. 2, undated.

ثبت بالاعلام

(۱)

أحمد خیری کاظم ۱۴۲

أحمد شفیق زاهر ۷۸

أحمد عبد الحفیظ ۱۲۸

أحمد مرسی ۶۹

أحمد نقادی ۹۵

ادجار دیجا ۲۵

الحسین فوزی ۱۳۶

الفارو سیکروس ۱۴۴، ۱۴۸

الکس فون چولنسکی ۱۱۷

امیدو مودیلیانی ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۲۵

امیل نولد ۱۴۸

امین محمد صبح ۱۵۱

اوچین دیلاکروا ۱۰۳، ۱۶

اوستن دونجیان ۱۴۰

اوسیب زادکن ۴۷

اونوریه دومیه ۱۰۳

اوسکار کوکوشکا ۱۴۸

اندریا دیلا فروکیو ۱۵۰

ایزاک نیوتن ۵۹

(ب)

بابلو بیکاسو ۱، ۲۱، ۲۵، ۲۸، ۵۰، ۶۴، ۱۰۸

باربارا هیورث ۴۷/

بدر الدین أبو غازی ۷۶، ۱۰۴، ۱۲۷

برتراند رسل ۱

بول جوجان ۱، ۲۵

بول کلی ۲۵، ۱۱۲، ۱۴۵

بیروچینو ۱۵۰

(ت)

توماس منرو ۱

توماس ماساشیو ۱۵۰

(ث)

ثریا عبد الرسول ۱۲۷، ۱۳۵

(ج)

جابر عبد الحمید ۱۴۱

جان جاک روسو ۱

جاکوب ابشتین ۴۷

جاکسون بولوک ۵۸

جاک لویس دافید ۱۰۳

چوان میرو ۲۵، ۱۴۵

جورج براک ۲۸

جوزی کلیمنت اوروکو ۱۴۴

چون دیوی ۸۲، ۸۴، ۱۵۰

(ح)

حبيب جورجی ۷۸

حسن عبد المنعم ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۳۳، ۱۶۳، ۱۶۴

حسین بیکار ۷۳، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۶۶

حسین توفیق ۹۲

حسین یوسف آمین ۱۱۹، ۱۶۳

(د)

دومینکوس الجریکو ۱۰۳

دومینکو غرلانیدیو ۱۵۰

دیيجو رقییرا ۱۴۴

(ر)

راغب عیاد ۱۵۱

رمبرانت فان راین ۴۷

رمزی مصطفی ۱۱۶

رورشاخ ۵۸

(ش)

شفیق رزق ١٦٣، ٧٨

شفیق متری ١٢٥

(ص)

صبحی الشارونی ٨٣، ٨٢

صلاح جوهر ١٤١

(ط)

طارق أنور ٨١

طاهر الطناحی ١٢٠

(ع)

عباس شهدی ١٣٤، ١٢٥

عبد العظیم الفرجانی ١٣٤، ٨٥

عز الدین حمودة ١٢٨

علی الدیب ١٢٩

(ف)

فنسنت فان جوخ ١٠٧، ٦٤

فیکتور می فازاریلی ١٤٥

(ک)

کارل ابل ١٠٧، ١٠٦

کمال الجویلی ١٦٦، ٧٩

کونستانین برانکوس ٤٧

(ل)

لدفنج کرشنر ١٤٨

لیلی السندیونی ١٣٨

لیلی علام ١٢٣

لیو تولستوی ١

(م)

مارسل دوشامب ٣٠

مارک شاجال ٥١

ماکس بیکمان ١١٧

محمد إبراهيم کاظم ١٣٩

محمد حسب الله ٩٩

محمد عبد الرحمن الخلیفی ١٧٠، ١٣٨، ٩١

محمد عبد القادر حاتم ١٦٥، ١٢٧، ٨٠

محمد عبد الهادی ٧٨

محمد کامل لیلة ١٦٧، ١٣٧، ١٣٣

محمود البسیونی ٦٩، ٥٥، ٤٩، ٤٢، ٢٨، ١٨، ١٣

یتبع، ١١٩ یتبع، ١٦٣ یتبع

محمود سعید ١١٤، ٥١

محمود مهدی ١٣٩

محفوظ صلیب ١٣٦، ١٣٥

مصطفی الأرناؤوطی ١٦٦، ١٠٤

(هـ)

هربرت رید ٥١

هنری دی تولوز لوترک ٥٣

هنری ماتیس ١٠٧، ١٠٦، ٥٠

هنری مور ١١٢، ٤٧

(و)

ولم دی کونتج ٦٣

(ی)

یوسف أحمد ١٧١، ٨٧

یوسف العقیفی ١٠٤، ٧٨، ١٨، ١٥

یوسف سیده ١٦٦

ثبت بالمصطلحات

experiment	تجربة	A	abstraction	تجريد
expression	تعبير		accident	صدفة
	F		admiration	اعجاب
finishing	تشطيب		analysis	تحليل
form	صيغة (شكل)		aquarium	معرض أحياء مائية
	G		audience	جمهور
gift	موهبة			
gravitation	جاذبية	B		
	I		background	أرضية
imitation	تقليد	C		
intention	قصد		change	تغيير
	L		characteristics	سمات
line	خط		composition	تكوين
	M		contemporary	معاصر
manifesto	منشور (بيان)		content	مضمون
method	طريقة		creation	إبداع
movement	حركة		critic	ناقد
museum	متحف	D		
mysticism	إلهام		detaills	تفاصيل
	N		distribution	توزيع
nature	طبيعة		drill	تدريب
	O		dynamism	دينامية
originality	أصالة	E		
	P		effort	مجهود
painting	تصوير		environment	بيئة
			evolution	تطور
			experience	خبرة

perception		ادراك حسي	surrealism		سريالية
perfection		احكام	symbol		رمز
peresonality		شخصية		T	
public		جمهور	technique		تقنية
	R		tolerence		تسامح
			tradition		تراث
research		بحث			
rhythm		إيقاع		U	
	S		unconscious		لا شعوري
senses		حواس		V	
shape		مساحة	vision		رؤية
sign		علامة	visual		بصري
subject		موضوع			

كتب للمؤلف طبع وتوزيع دار المعارف

الخبرة والتربية	١٩٥٤	ترجمة
الفن والتربية ط٣	١٩٨٤	
اتجاهات في التربية الفنية ط٣	١٩٥٧	
سيكلوجية رسوم الأطفال ط٢	١٩٨٤	
اسس التربية الفنية ط٥	١٩٨٢	
أصول التربية الفنية ط٣	١٩٨٥	(عالم الكتب)
آراء في الفن الحديث	١٩٦١	
الرسم في المدرسة الابتدائية ط٣	١٩٨٣	
الفن وتنمية السلوك الاشتراكي	١٩٦٣	سلسلة اقرأ
طرق تعليم الفنون ط١٣	١٩٩٠	تحت الطبع
تجارب في التربية الفنية	١٩٦٤	
العملية الابتكارية ط٢	١٩٨٥	(عالم الكتب)
الثقافة الفنية والتربية	١٩٦٥	
نحت الأطفال	١٩٦٩	
قضايا التربية الفنية ط٢	١٩٨٥	(عالم الكتب)
ميادين التربية الفنية	١٩٧٠	
التربية لمجتمعنا الاشتراكي	١٩٧١	
التربية الفنية والتحليل النفسى ط٣	١٩٨٩	(عالم الكتب)
الفن الحديث ط٢	١٩٦٥	
الشخصية الفنية	١٩٧٦	
الفن في تربية الوجدان	١٩٨١	
الفن في القرن العشرين	١٩٨٣	
التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط	١٩٨٤	بالعربية والإنجليزية
أسرار الفن التشكيلي	١٩٨٠	(عالم الكتب)
السمات البيئية في رسوم الأطفال القطريين	١٩٨٥	(البحوث جامعة قطر)
تربية الذوق الجمالى	١٩٨٦	
تحليل رسوم الأطفال	١٩٨٧	
الخيل الجامحة كما يرسمها اطفال العاشرة في مدارس قطر	١٩٨٦	(البحوث جامعة قطر)
مبادئ التربية الفنية	١٩٨٩	
رحلة الابداع	١٩٩٠	
الفن لرياض الأطفال	١٩٨٩	جزءان - وزارة التربية

صور النشاط

وزارة الثقافة
الإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف
قاعة اخناتون

يفتح تحت رعاية السيد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة معرض

د • محمود البسيوني

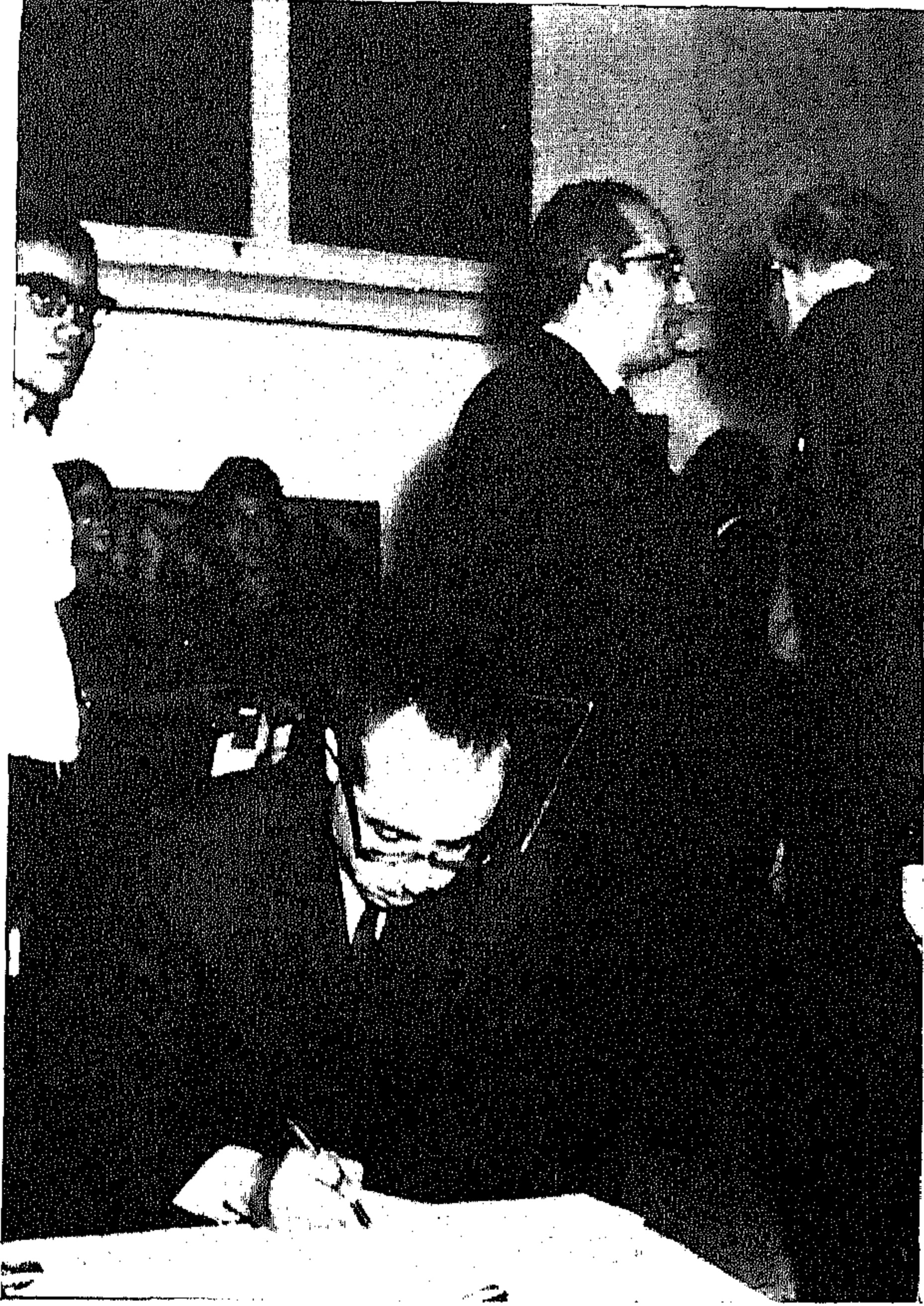
بقاعة اخناتون ٦ ش قصر النيل وذلك في تمام الساعة السابعة من
مساء الأربعاء ٨ مايو ١٩٦٨ .

ويسر الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف دعوة سيادتكم
لحضور حفل الافتتاح .

يستمر المعرض (حتى ١٧ مايو ١٩٦٨ - من ١٠ - ١ مساءً ومن ٦ - ٩ مساءً)



الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة ونياية عن وزيرها يفتتح المعرض الثاني للفنان في الفترة من
٨ - ١٧ / ٥ / ١٩٦٨ ويرى سيادته في حوار حول الأعمال المعروضة حيث يستمع لشرح الفنان ويظهر تباعاً
الفنانون: عبد القادر رزق، وحسين يوسف أمين وشفيق رزق سليمان.



الأستاذ حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة يكتب الكلمة الافتتاحية للمعرض الثاني للفنان من
٨-١٧/٥/١٩٦٨.

وزارة الثقافة والإعلام

المكتب العامة للفنون

الإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف

يتفضل السيد الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء
ووزير الثقافة والإعلام بالافتتاح معرض الفنان

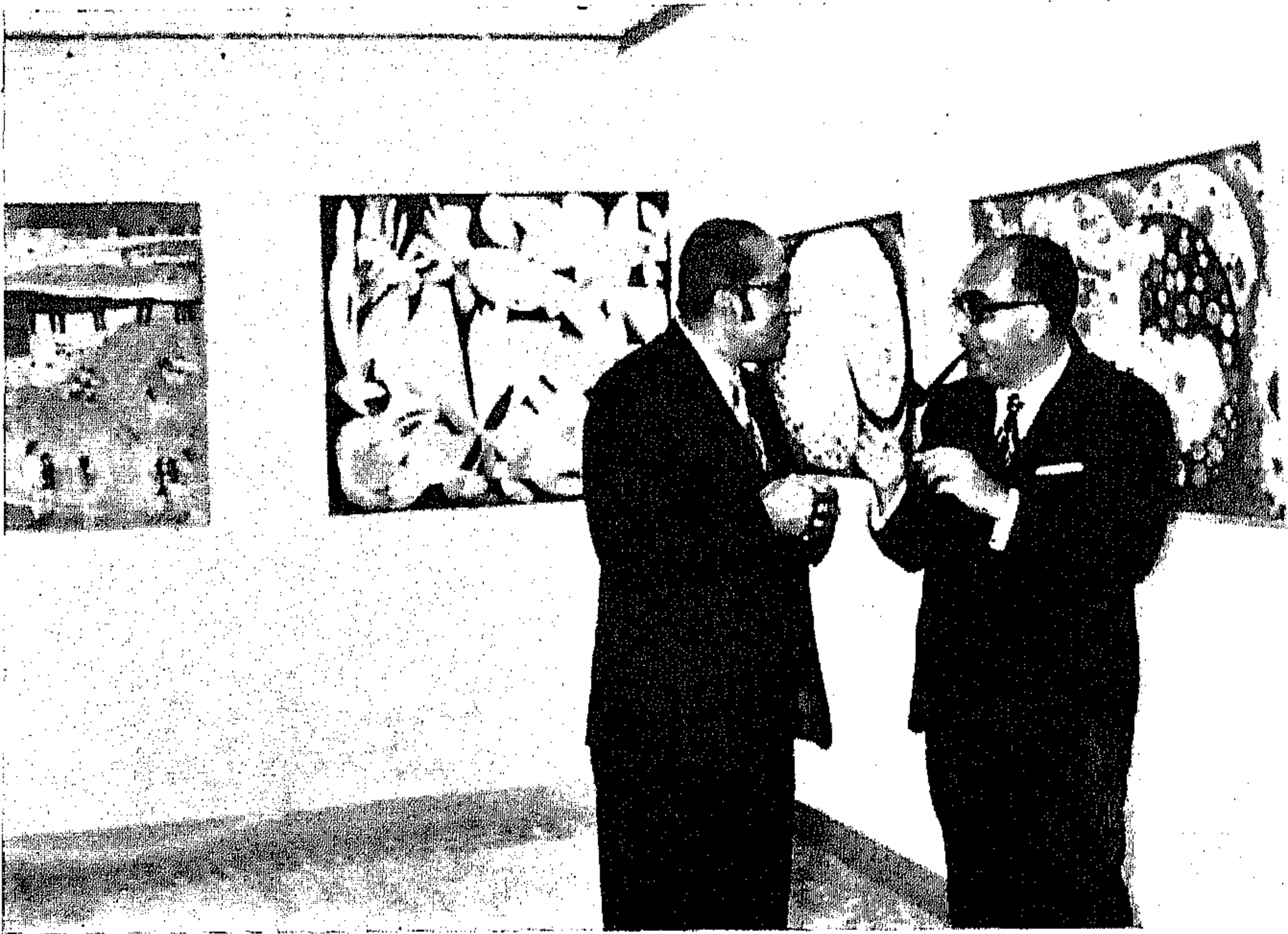
د. محمود البسيوني

وذلك في تمام الساعة السادسة والنصف من مساء الأربعاء الموافق
٢٣ فبراير سنة ١٩٧٢ بقاعة اخناتون ٦ شارع قصر النيل .
ويسر الإدارة العامة دعوة سيادتكم لحضور حفل الافتتاح

يستمر المعرض حتى يوم ٢٢/٢/١٩٧٢ صباحا من ١٠ - ٢ مساء من ٥ - ٩



الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة أثناء افتتاحه للمعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون بشارع قصر النيل بالقاهرة ٢٣ فبراير - ٢٠ مارس سنة ١٩٧٢.



الدكتور عبد الوهاب البرلس وزير التعليم العالي الأسبق في زيارته للمعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون - ش قصر النيل ٢/٢٣ مارس ١٩٧٢.



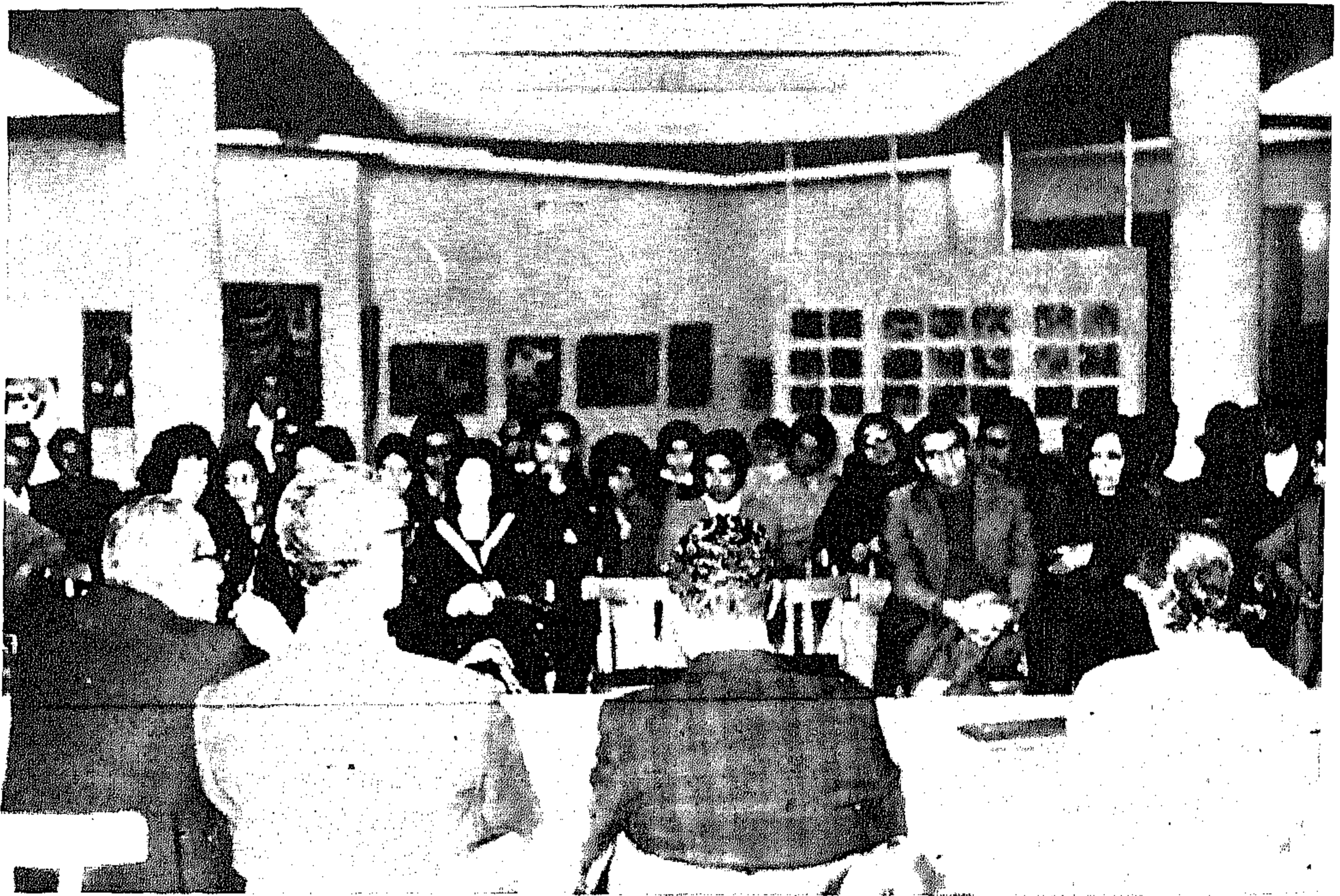
الفنان يشرح لجمهور الندوة الذين حضروا إلى المعرض وجهة نظره، ويرى أعضاء الندوة الأساتذة: مصطفى الأرنؤوطي، يوسف سيدة، رمزي مصطفى، كمال الجويلي، فضل المولي. (المعرض الثالث) ٢٣ فبراير / ٢ مارس ١٩٧٢.



. ندوة فنية في المعرض الثالث للفنان بقاعة اخناتون ويرى الفنان حسين بيكار والفنان العارض وعبد الفنى الشال ولفيف من المهتمين بالحركة الفنية ٢٣ فبراير - ٢ مارس ١٩٧٢.



١. د. كامل ليلة وزير التعليم العالي في زيارته للمعرض الرابع للفنان بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق. من
١٨-٢٨/٢/١٩٧٤.



الندوة التي عقدت في قاعة المعرض الرابع بباب اللوق حيث يحضر لفيف من الفنانين من
١٨-٢٨/٢/١٩٧٤.



صورة تذكارية للذين حضروا الندوة التي أقيمت في المعرض الرابع للفنان بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق. بينما تظهر المعروضات في الخلف. من ١٨-٢٨/٢/١٩٧٤.

*Mr. YOUSSEF EL SEBAI Minister of Culture
will kindly inaugurate the exhibition of the artist*

Dr. MAHMOUD EL-BASSIOUNY

*The Department of Fine Arts & Museums takes pleasure
in inviting you to attend the inauguration at 6 p.m. on
Monday 18th February 1974 at the Gallery of Fine Arts,
Bab El Louk, Cairo.*

The exhibition extends until 28th Febr. 1974 from 10-2 a.m. and from 4-8 p.m.

يتفضل السيد الأستاذ يوسف السباعي وزير الثقافة بالافتتاح معرض الفنان

دكتور محمود البسيوني

ويسر الإدارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف دعوة سيادتكم
لحضور حفل الافتتاح في تمام الساعة السادسة من مساء يوم الاثنين
١٨ فبراير ١٩٧٤ بقاعة الفنون الجميلة - باب اللوق القاهرة .

تستمر المعرض حتى يوم ٢٨/٢/١٩٧٤ - صباحا من ١٠ - ٢ ومساء من ٤ - ٨

بسم الله الرحمن الرحيم



الوزارة العامة للتعليم والاعتماد

تحت رعاية الأستاذ عيسى غانم الكواري
وزير الإسلام

بسر الجمعية القطرية للفنون التشكيلية دعوتكم لحضور حفل افتتاح معرض الفنان العربي

الدكتور محمود البسيوني

أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية بجامعة قطر

وذلك في تمام الساعة الخامسة مساء يوم الأربعاء ١٠ رجب ١٤٠٤ هـ . الموافق

١١ / ٤ / ١٩٨٤ م . بقاعة المعارض بفندق الخليج ويستمر المعرض أسبوعاً .

الجمعية القطرية للفنون التشكيلية

ستقام ندوة حول المعرض في تمام الساعة السادسة والنصف مساء يوم السبت ١٤ / ٤ / ١٩٨٤ م . بقاعة المعارض بفندق الخلد

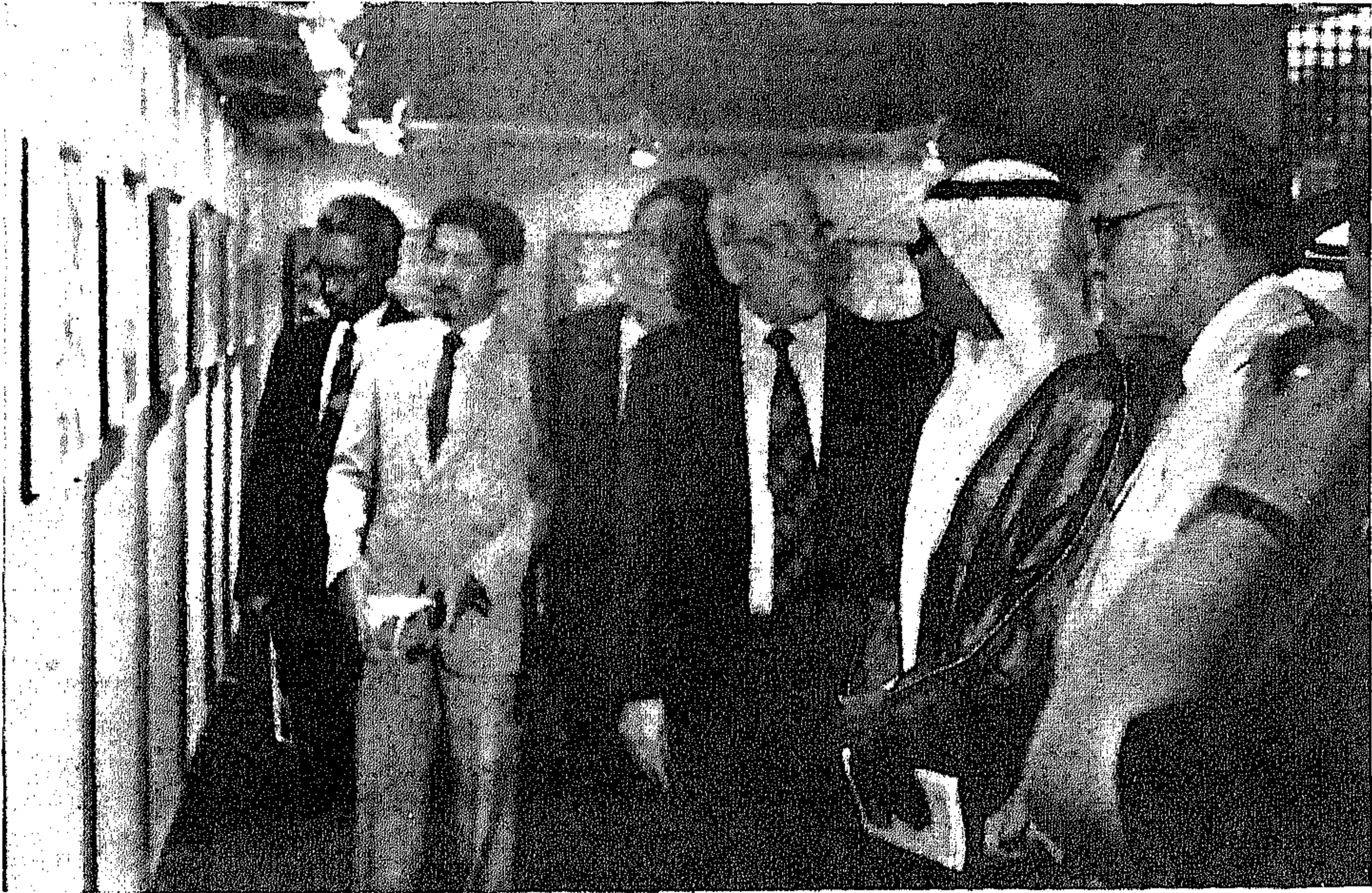
الدعوة للمعرض الخامس / الدوحة / قطر



الاعلان في مدخل الفندق عن المعرض الخامس



نيابة عن وزير الاعلام القطرى تفضل الأستاذ محمد عبد الرحمن الخليفى وكيل الوزارة بافتتاح معرض الفنان بفندق الخليج فى الفترة من ١١-١٨/٤/١٩٨٤ والصورة عند قص الشريط.



الفنان يشرح أعماله لوكيل وزارة الاعلام ورئيس جامعة قطر وبعض السادة سفراء الدول الذين حضروا افتتاح المعرض. ١١-١٨/٤/١٩٨٤.



فصل من جامعة قطر في المعرض للتحليل والنقد ١١-١٨/٤/١٩٨٤



الفنان مع الفنان يوسف احمد في ادارة الندوة المقامة في قاعة المعرض الخامس ١١-١٨/٤/١٩٨٤ بفندق الخليج - الدوحة / قطر.



جانب من حضور الندوة في المعرض الخامس للفنان بفندق الخليج بالدوحة / قطر ١١-١٨/٤/١٩٨٤
ويرى وكيل جامعة قطر وعميد كلية التربية.



الفنان يمارس الرسم
في مكة المكرمة ١٩٨٠

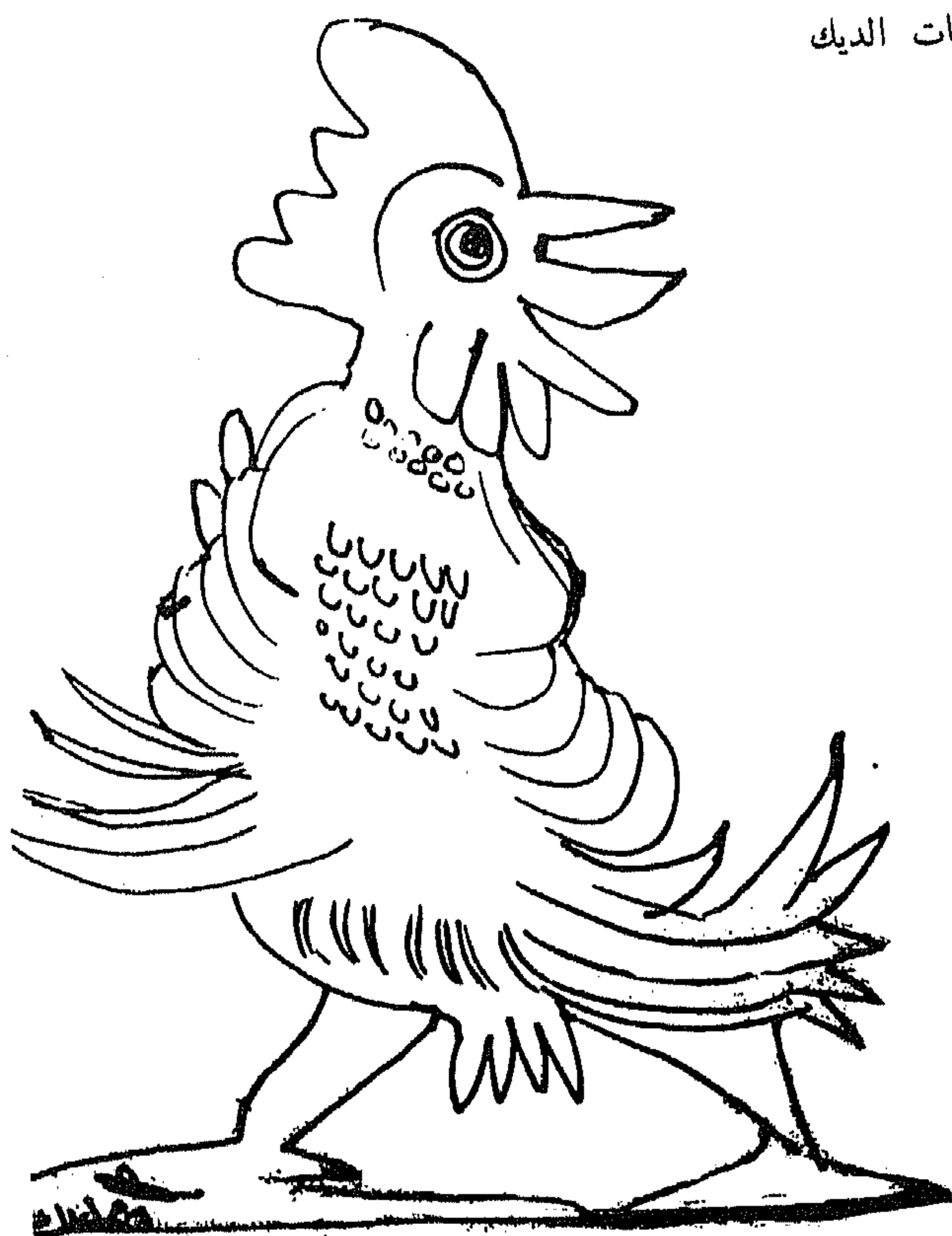


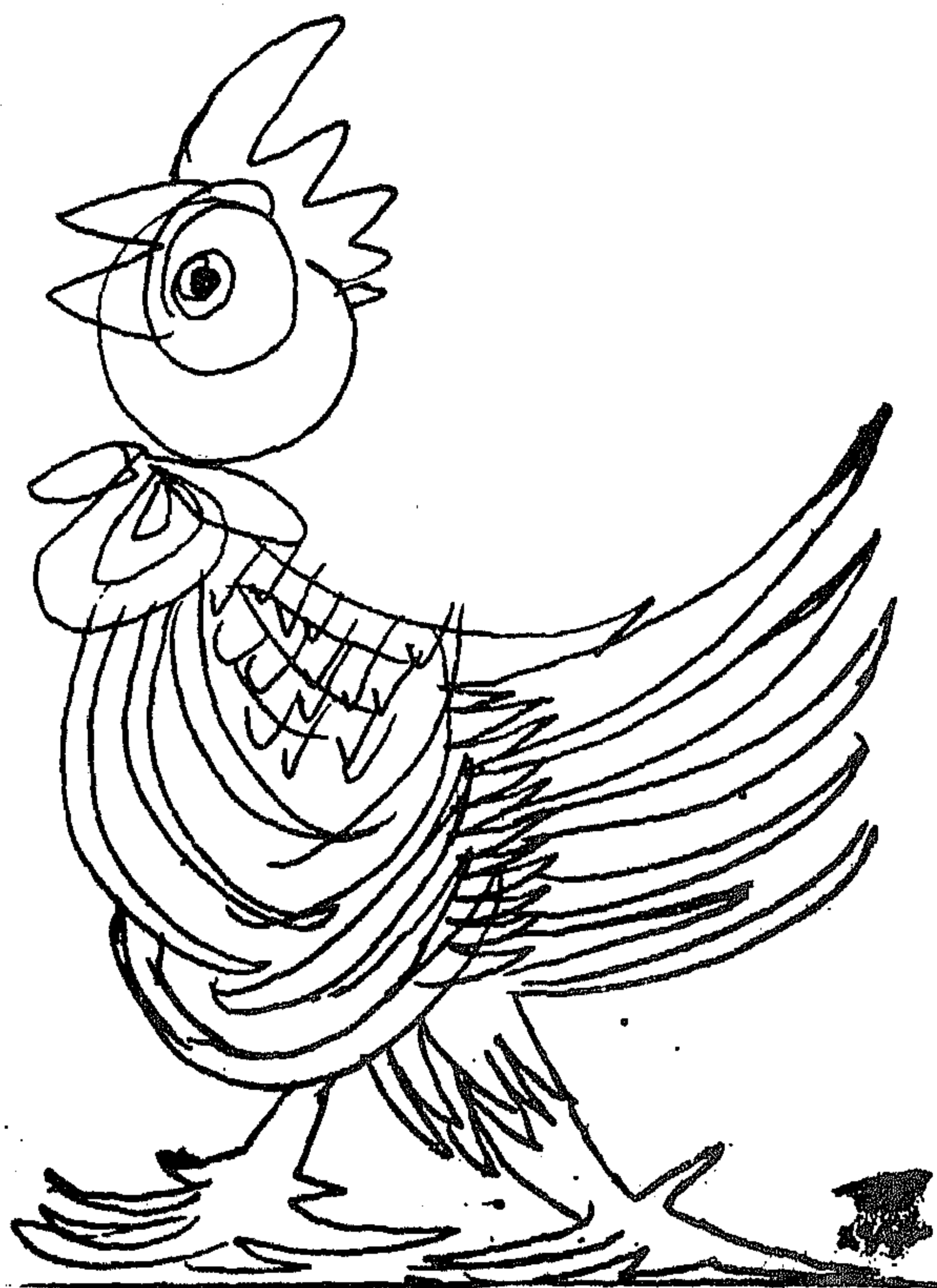
الفنان يمارس الرسم في بلاج جدة مع تلاميذه ١٩٨٠

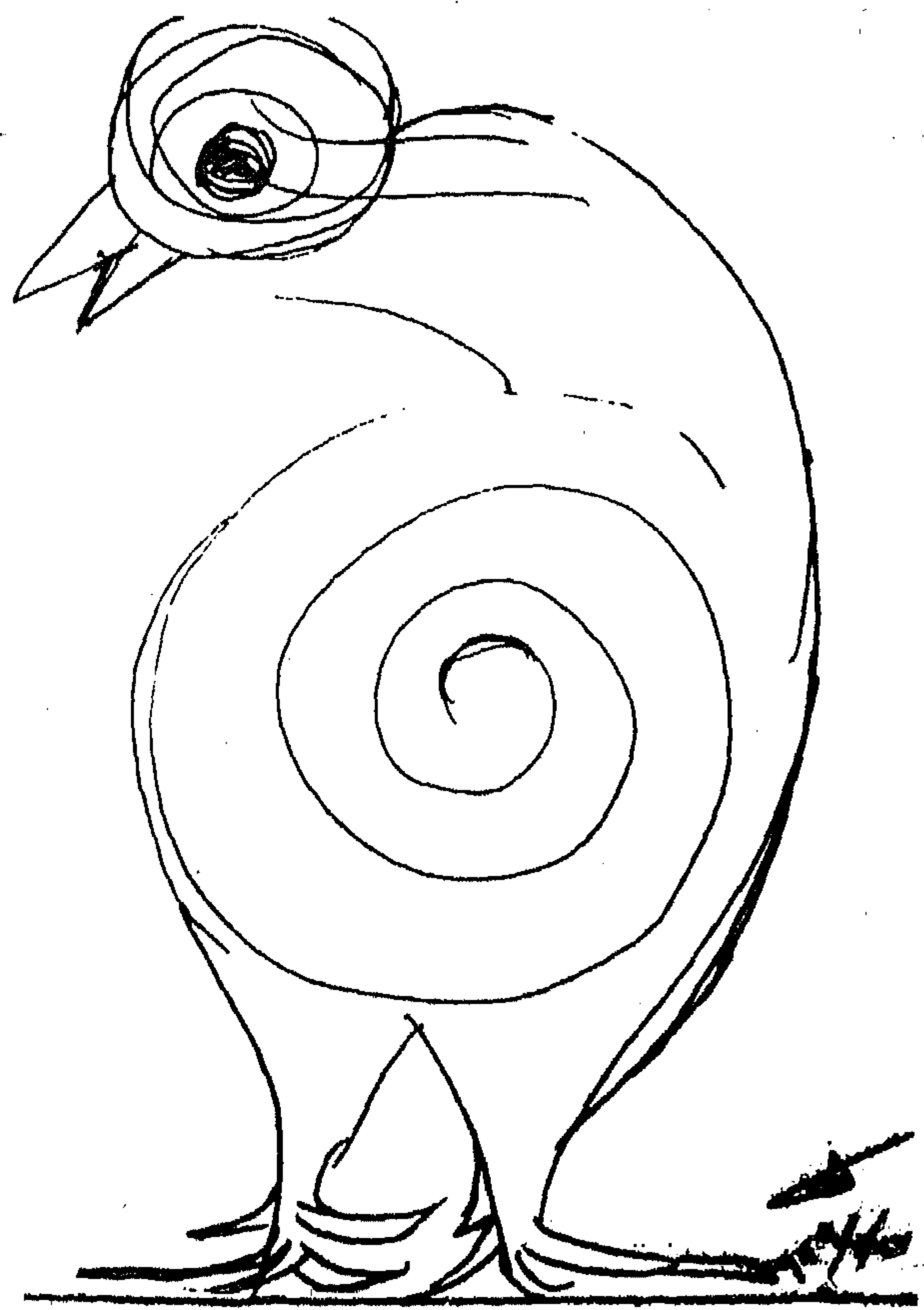


الفنان في جانب من مرسمه بمصر الجديدة ١٩٨٩

كروكيات الديك







لَوْحَاتُ الْكِتَابِ



١ - القفظة ١٠٨ × ٧٨ سم زيتية ١٩٦٧



٢ - القفظة ٦٢ × ٤٧ سم زيتية ١٩٧٧



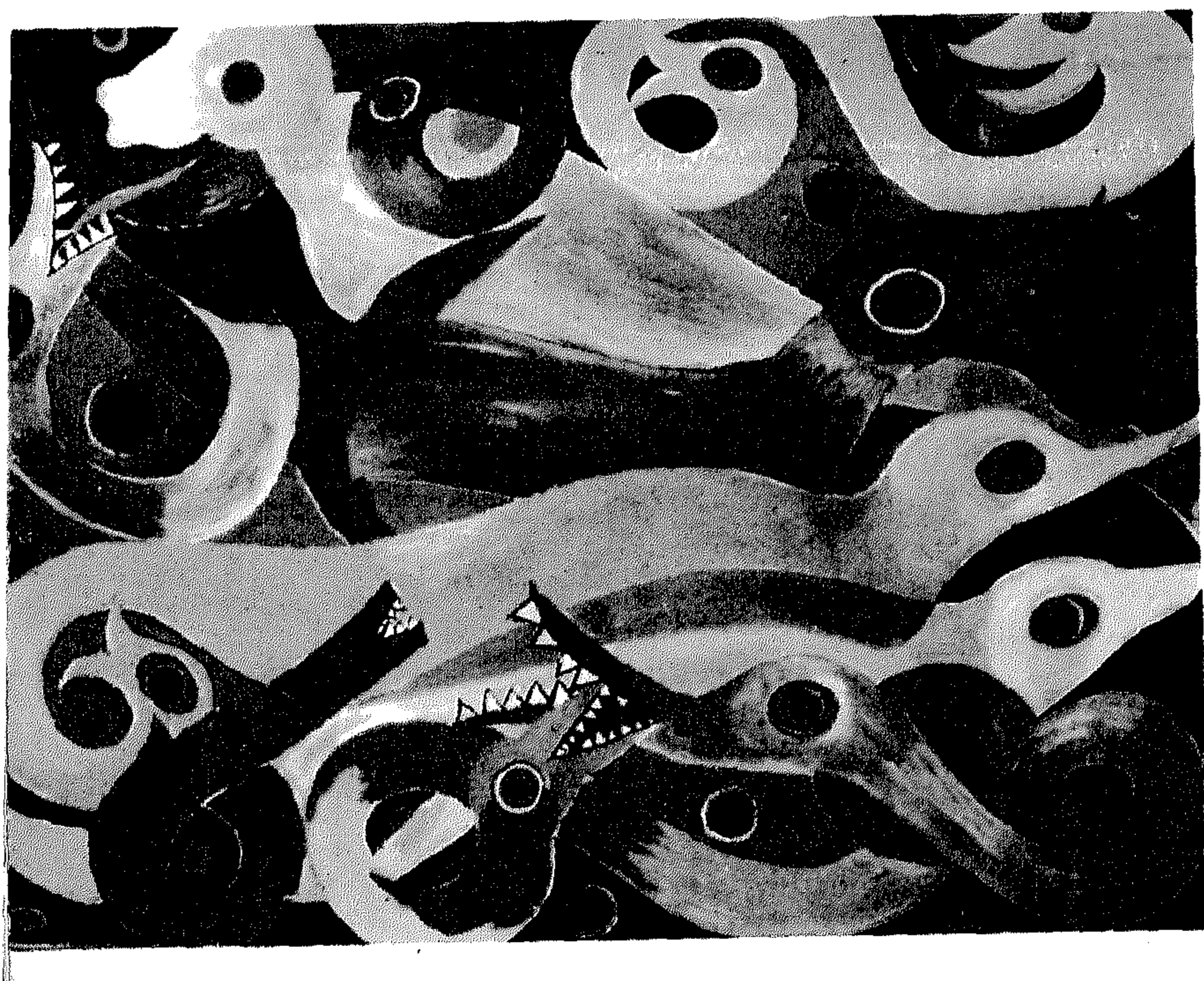
٣ - حلم ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٧

٤ - البحث عنها ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٧





١٣ - السمك الراقص ١١٧×٩٢ سم زيتية ١٩٨٨

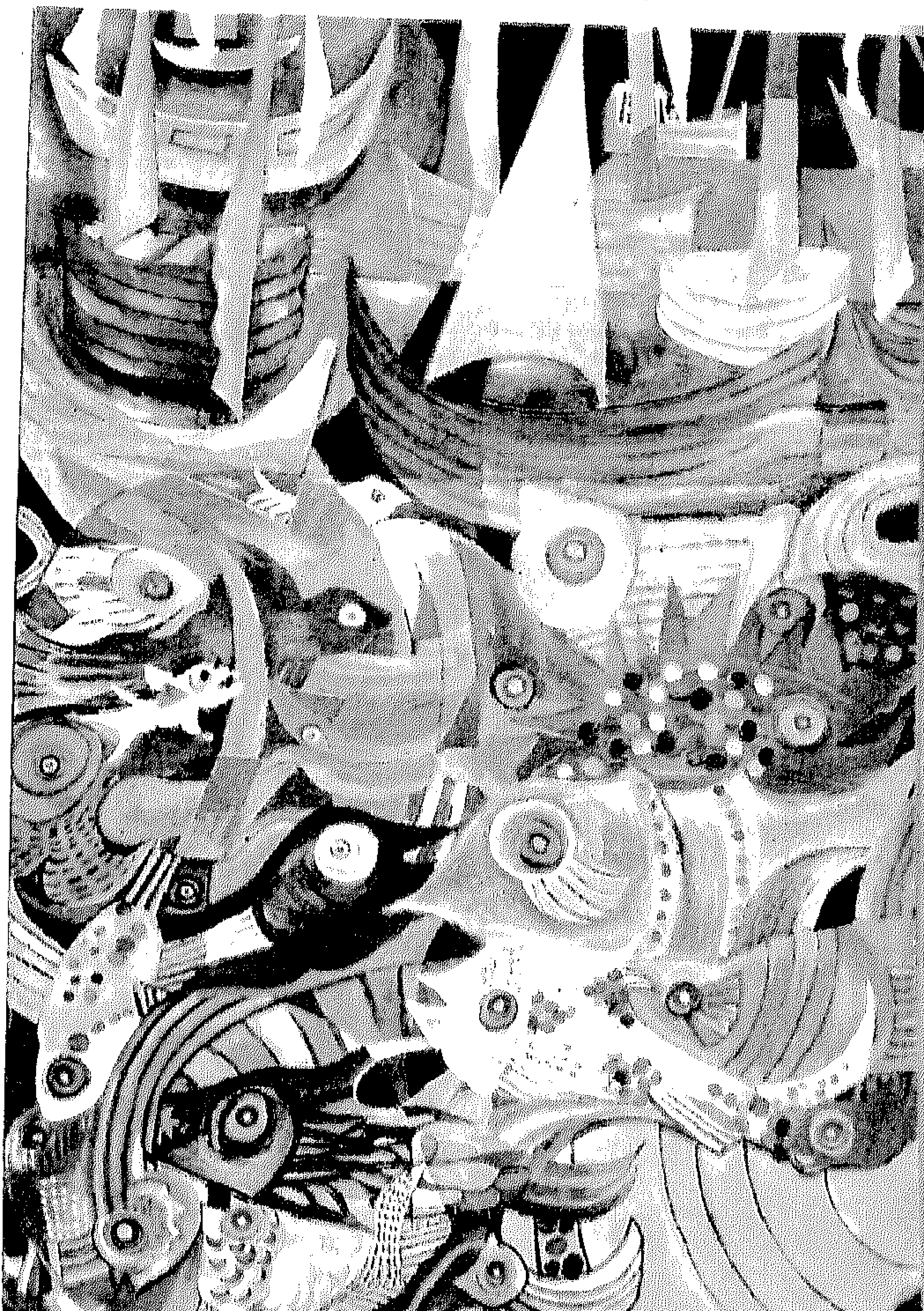


٢٩ - زواحف ٥٢×٤٠ سم زيتية ١٩٨٤



٦٢ - على شاطئ النيل ٨٠×٦٠ سم مائية ١٩٤٦

١٤ - في القاع ١٠٢×٧٢ سم زيتية ١٩٨٧



٥٧ - ثنائيات ١٢١×٧٦ سم
زيتية ١٩٦٧

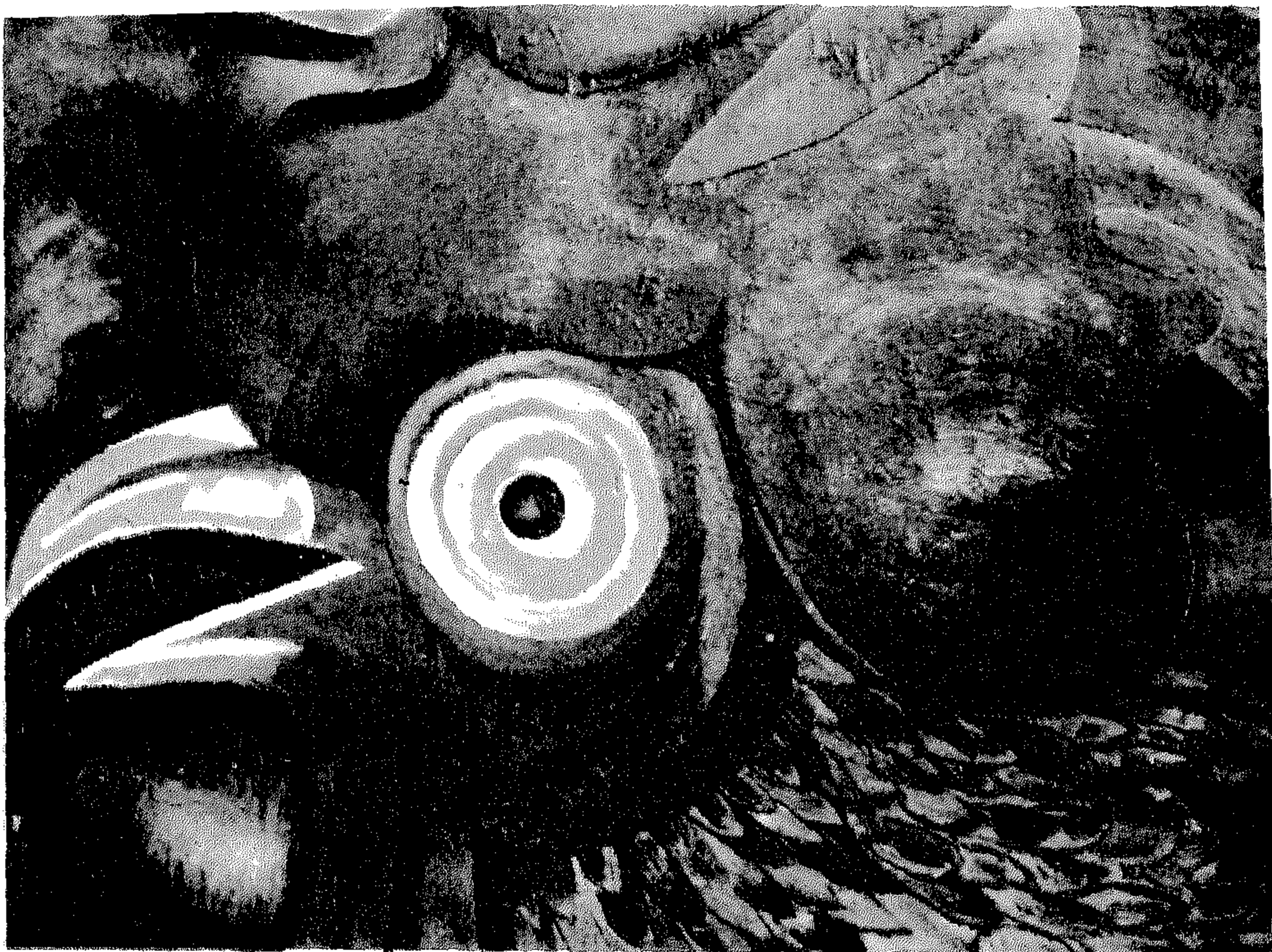




٥- ذات الوجه الأزرق ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٧



٦- الديك (١)
١١٥×٩٠ سم زيتية ١٩٨٨



٧- الديك (٢) ١١٥×٩٠ سم زيتية ١٩٨٨



٨- الديك (٤) ١١٥×٩٠ سم زيتية ١٩٨٨



٩- الديك (٩) ٩٣×٩٣ سم زيتية ١٩٨٩



١٠- الديك (١١) ٩١×٩١ سم زيتية ١٩٨٩



١١ - الديك (١٠) ٥١×٣٨ سم زيتية ١٩٨٩

١٢ - تقابلات ٤٣×٣٣ سم زيتية ١٩٨٧

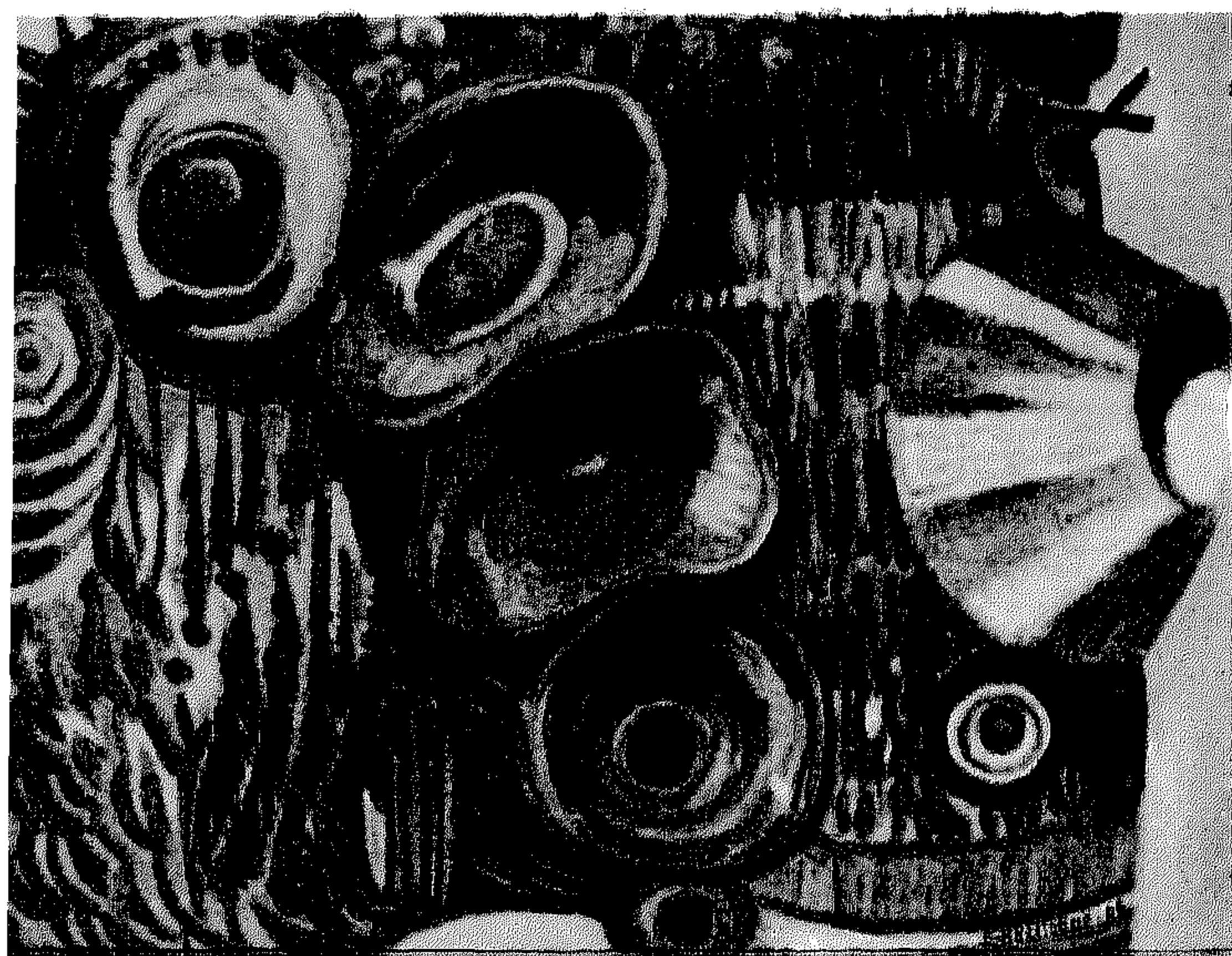




١٥ - أسماك ١٠٢×٧٢ سم زيتية ١٩٨٨



٦٨ - الكبش ٣٧×٢٧ سم
مائة ١٩٦٤



٣٨ - رعونة ٨٠×٦١ سم زيتية ١٩٦٨



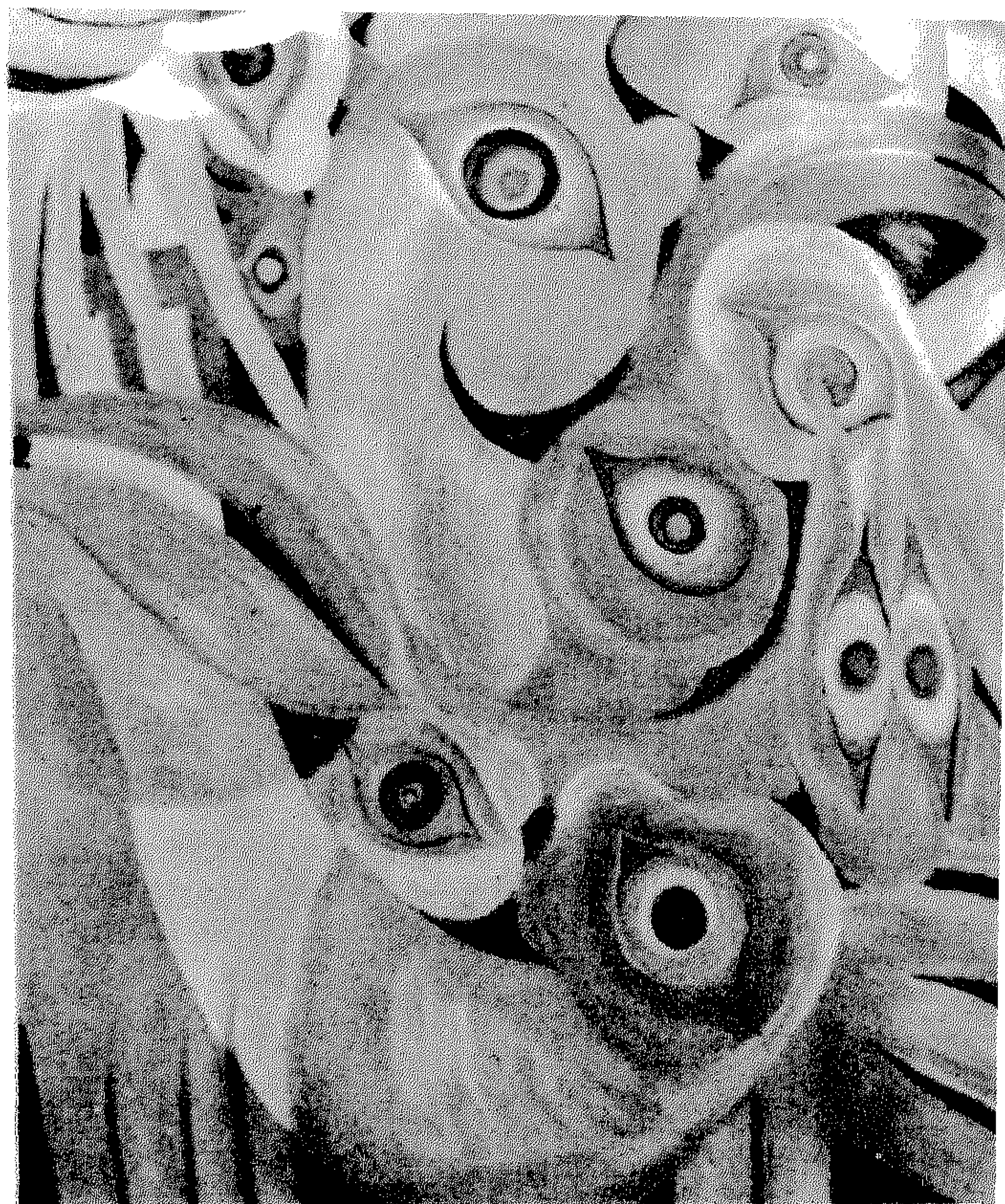
١٦ - الإنتاج ٨٥ × ٧٥ سم زيتية ١٩٦٦



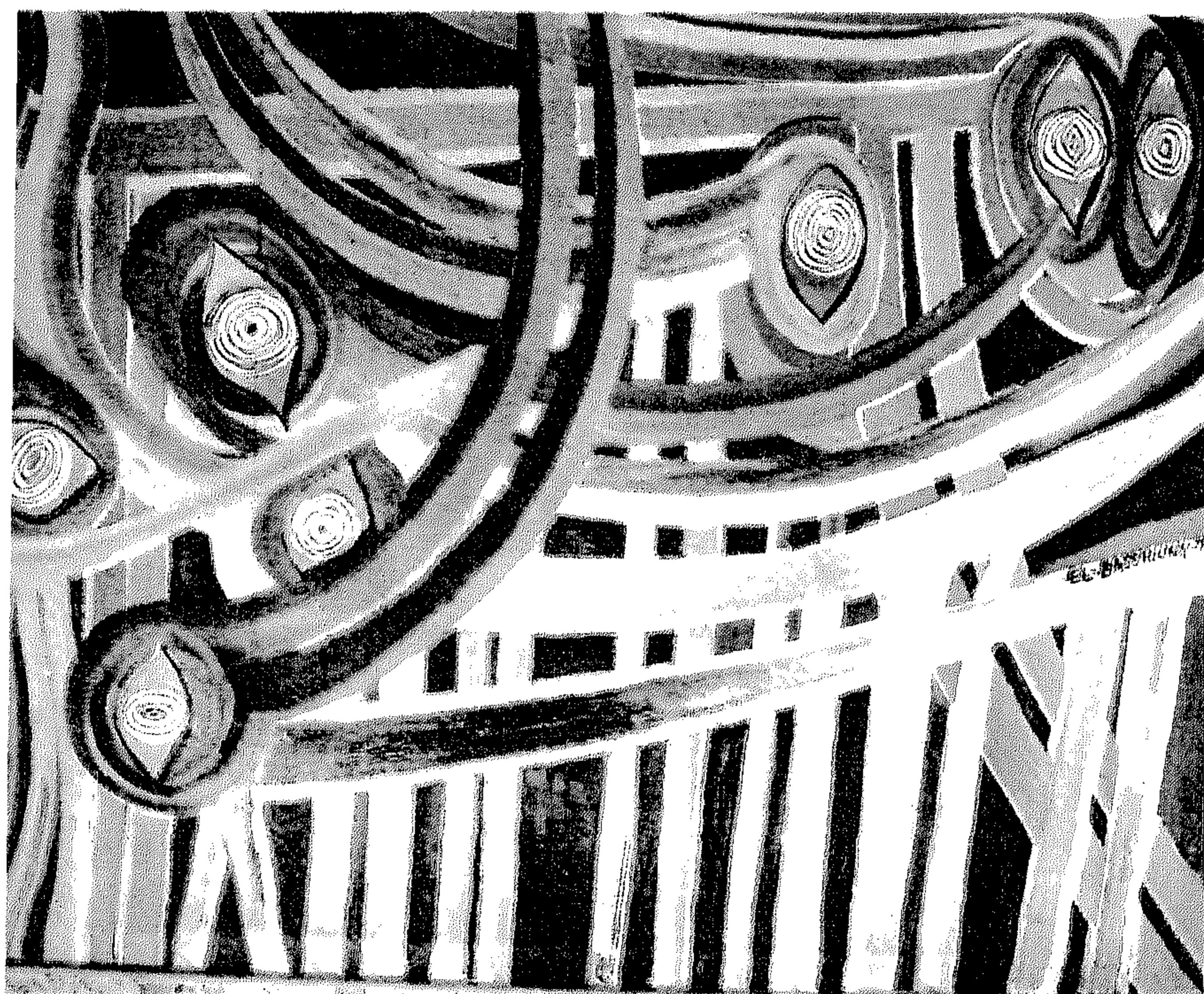
١٩ - علم، الربوة ١١٤ × ٦٠ سم زيتية ١٩٧٣



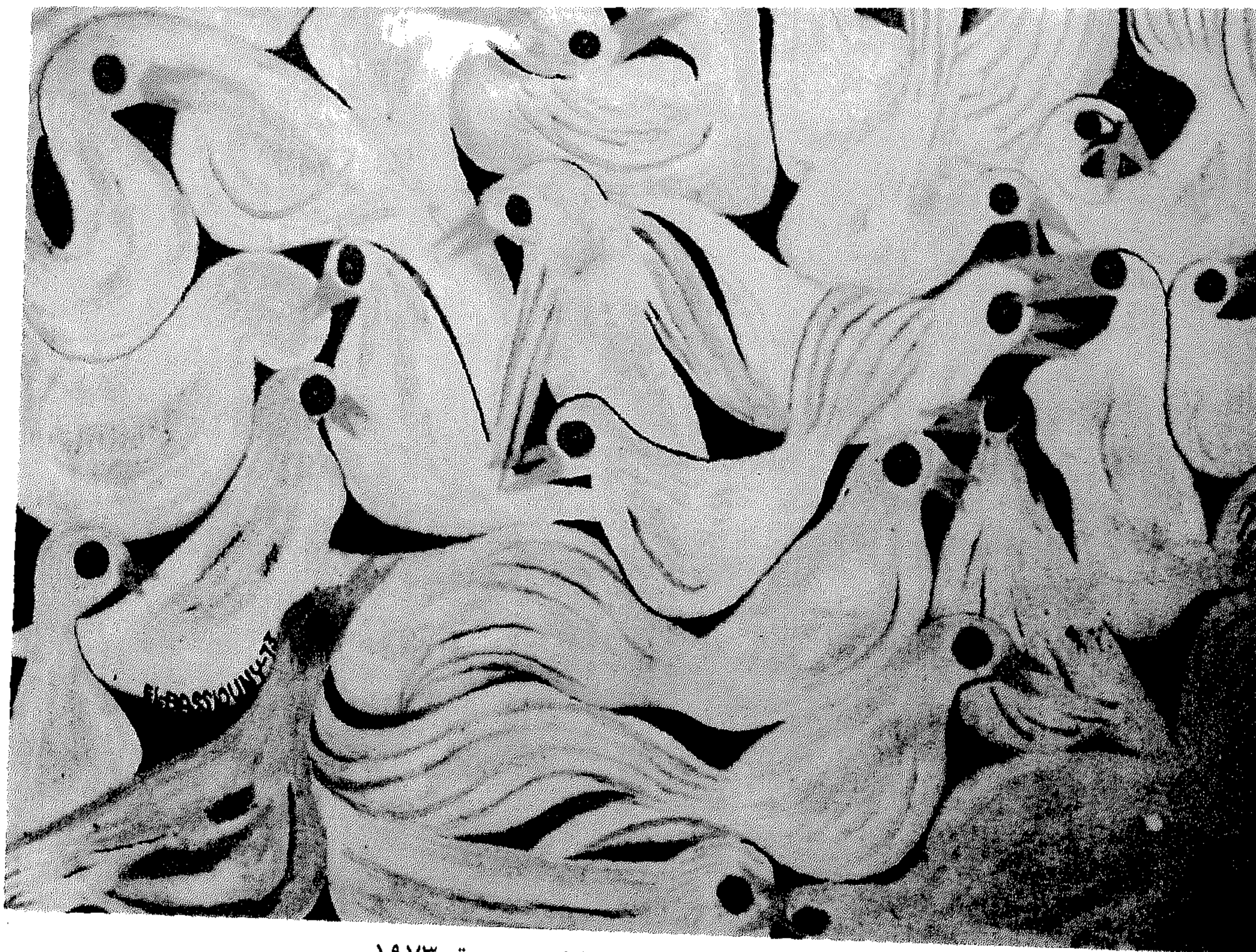
٧٤ - المهاجرون ١٠٠ × ٦٤ سم
زيتية ١٩٦٨



١٧ - تعايش ديناميكي ١٠٠ × ١٠٠ سم زيتية ١٩٧٣



٢٤ - القطيع ١١٥ × ٨٩ سم زيتية ١٩٧٤



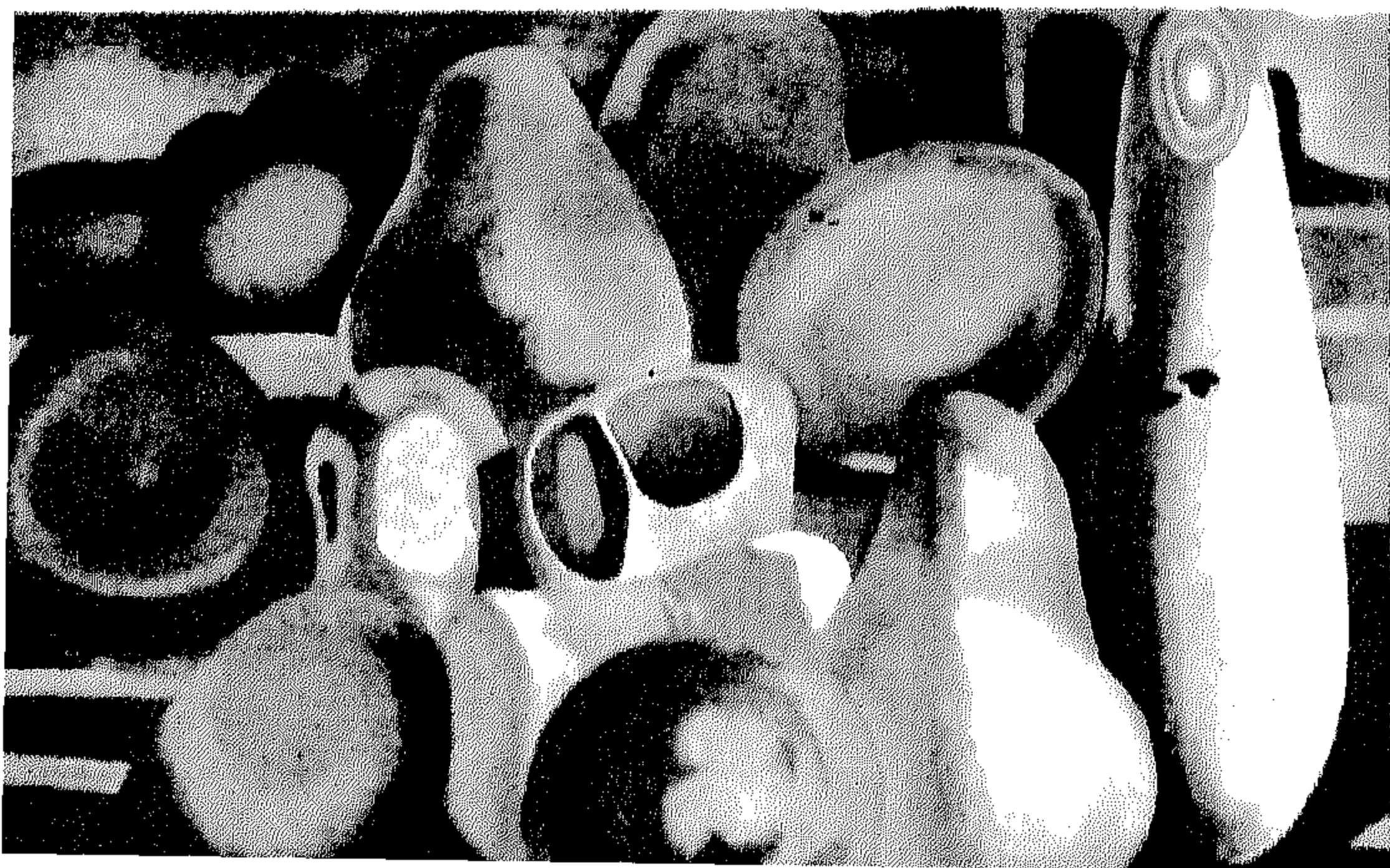
٣٢ - حمامات السلام ١١٦×٩١ سم زيتية ١٩٧٣

٣٥ - مخلوق نباتي ٦٥×٦٠ سم زيتية ١٩٦٨

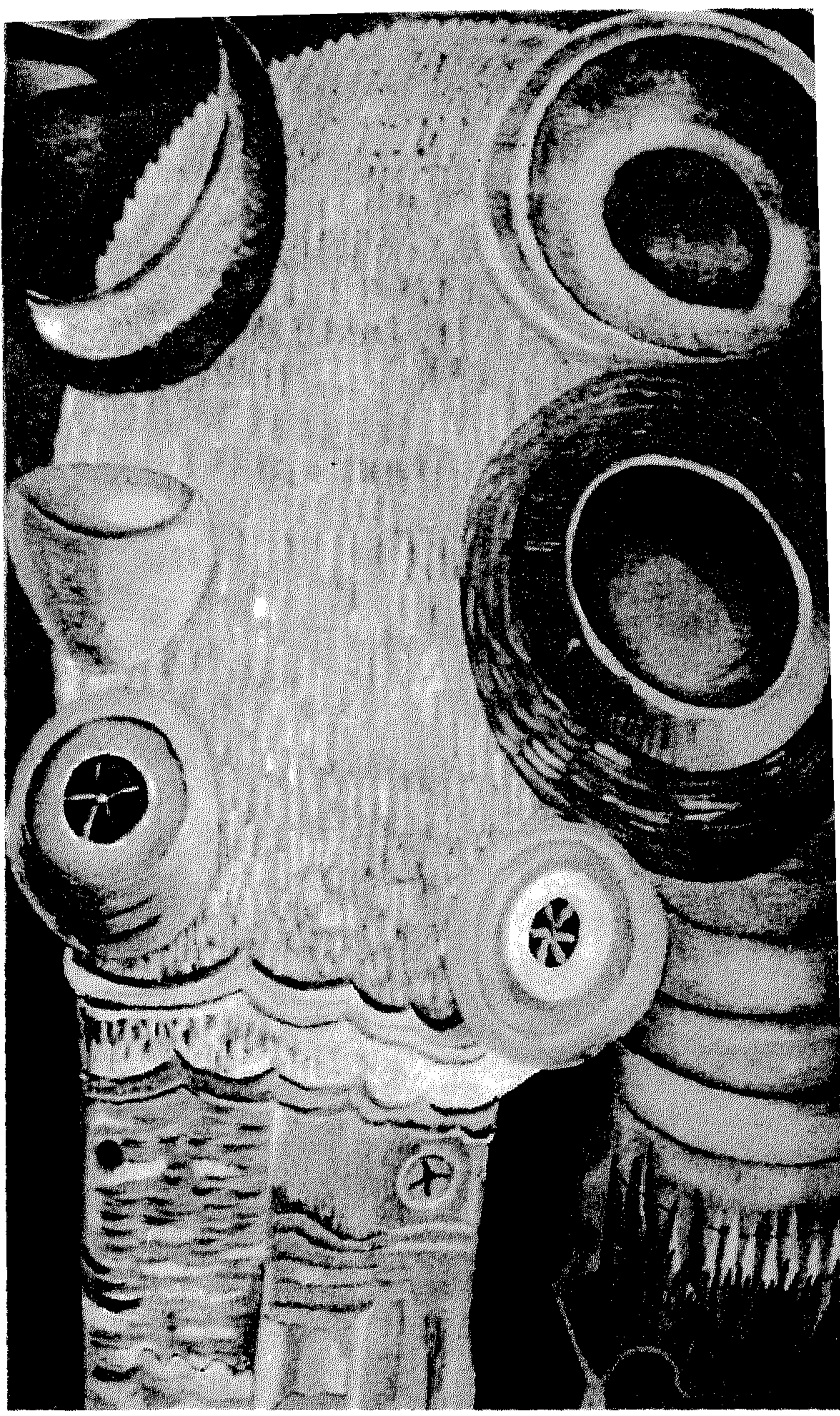




٣١ - التكاثر ١٢٠ × ١٠٠ سم زيتية ١٩٦٦



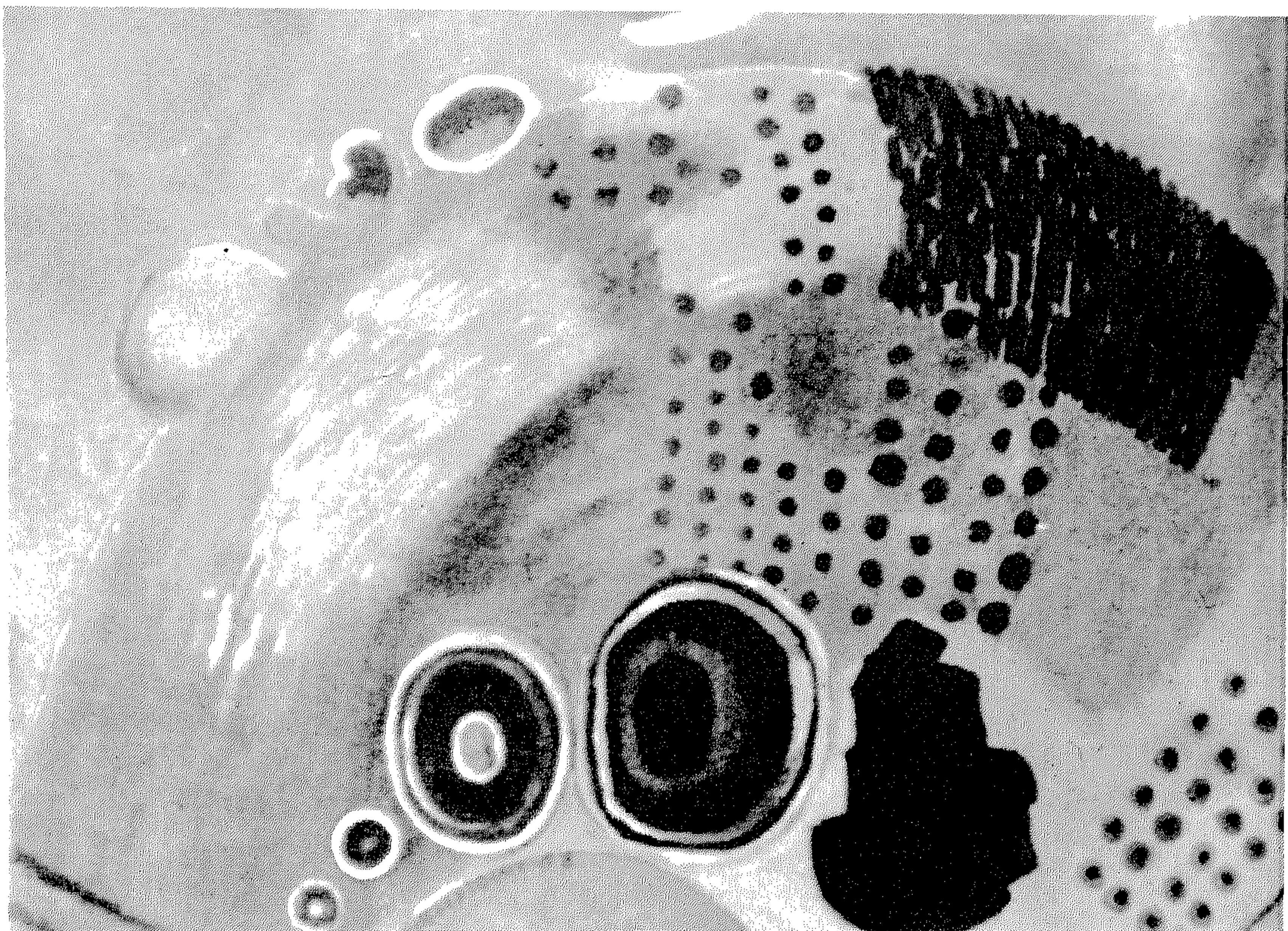
٧٣ - الكائنات الصامتة
١١٨ × ٧٧ سم زيتية ١٩٦٨



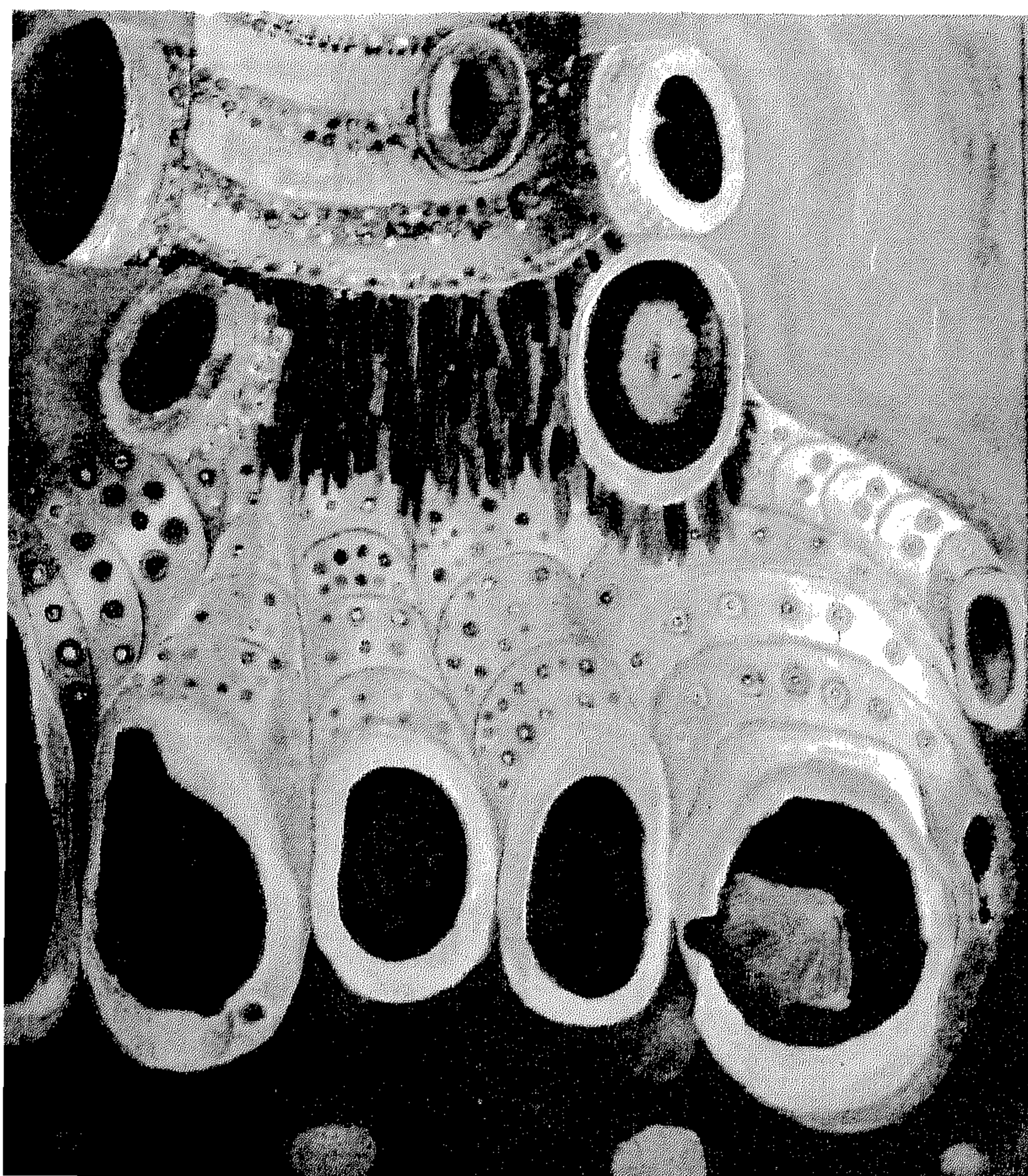
٣٩ - عيون نباتية ١٢١×٧٦ سم زيتية ١٩٦٨

٦٣ - نزال ١١٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٣





٣٤ - سطح ملمسى ٧٥×٥٥ سم زيتية ١٩٦٨



٣٦ - الفوهات المضادة
١٢٠×١٢٠ سم زيتية ١٩٦٨



٢٠ - تعاطف ٢٧×٣٨ سم زيتية ١٩٧٢

٢٥ - أغنام ٩٠×١٢٧ سم زيتية ١٩٧٣

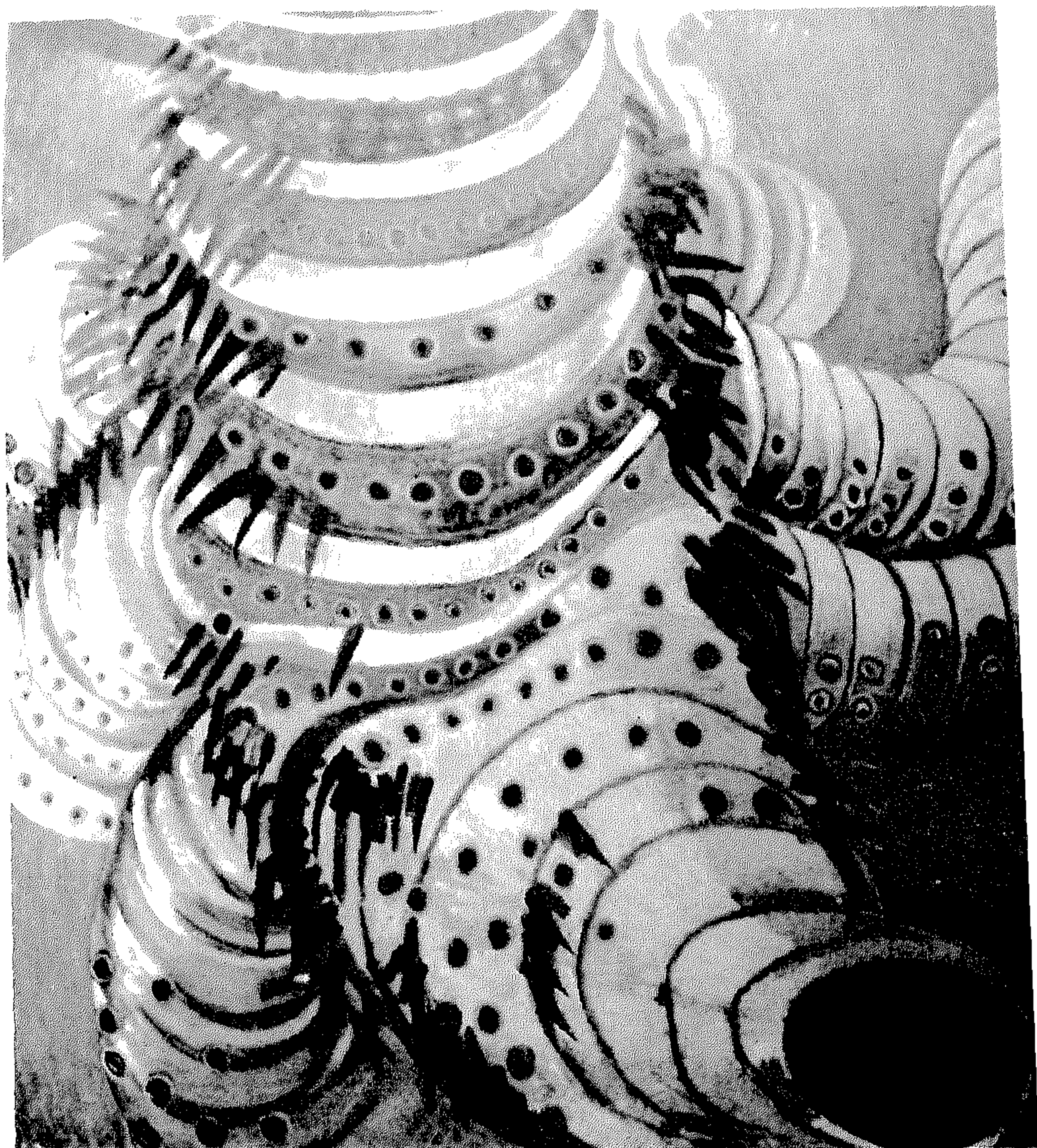




٢٢ - دراسة ١٣ ٢٧×٣٣ سم زيتية ١٩٧٤

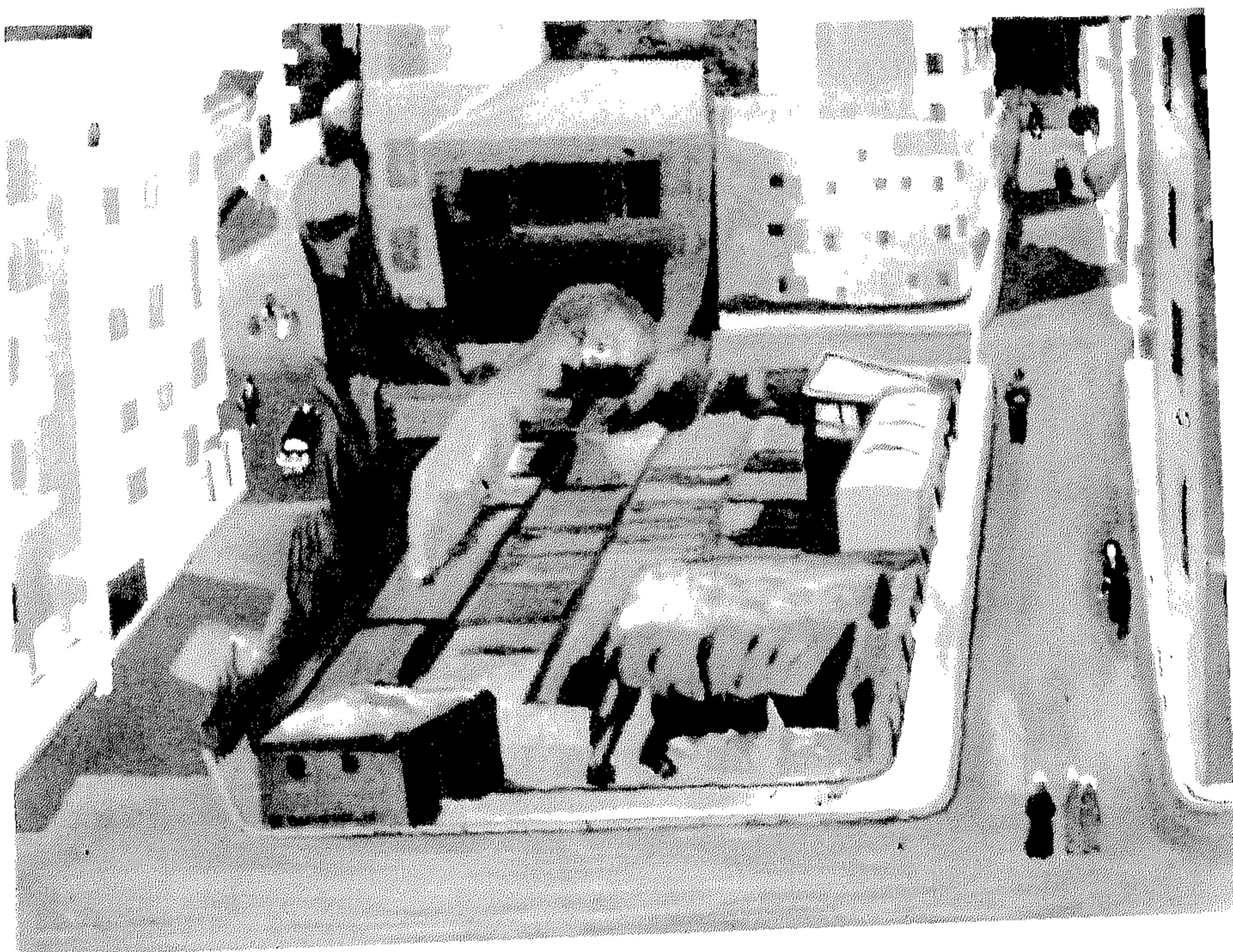
٢٣ - دراسة (٥) ٢٧×٣٣ سم زيتية ١٩٧٤

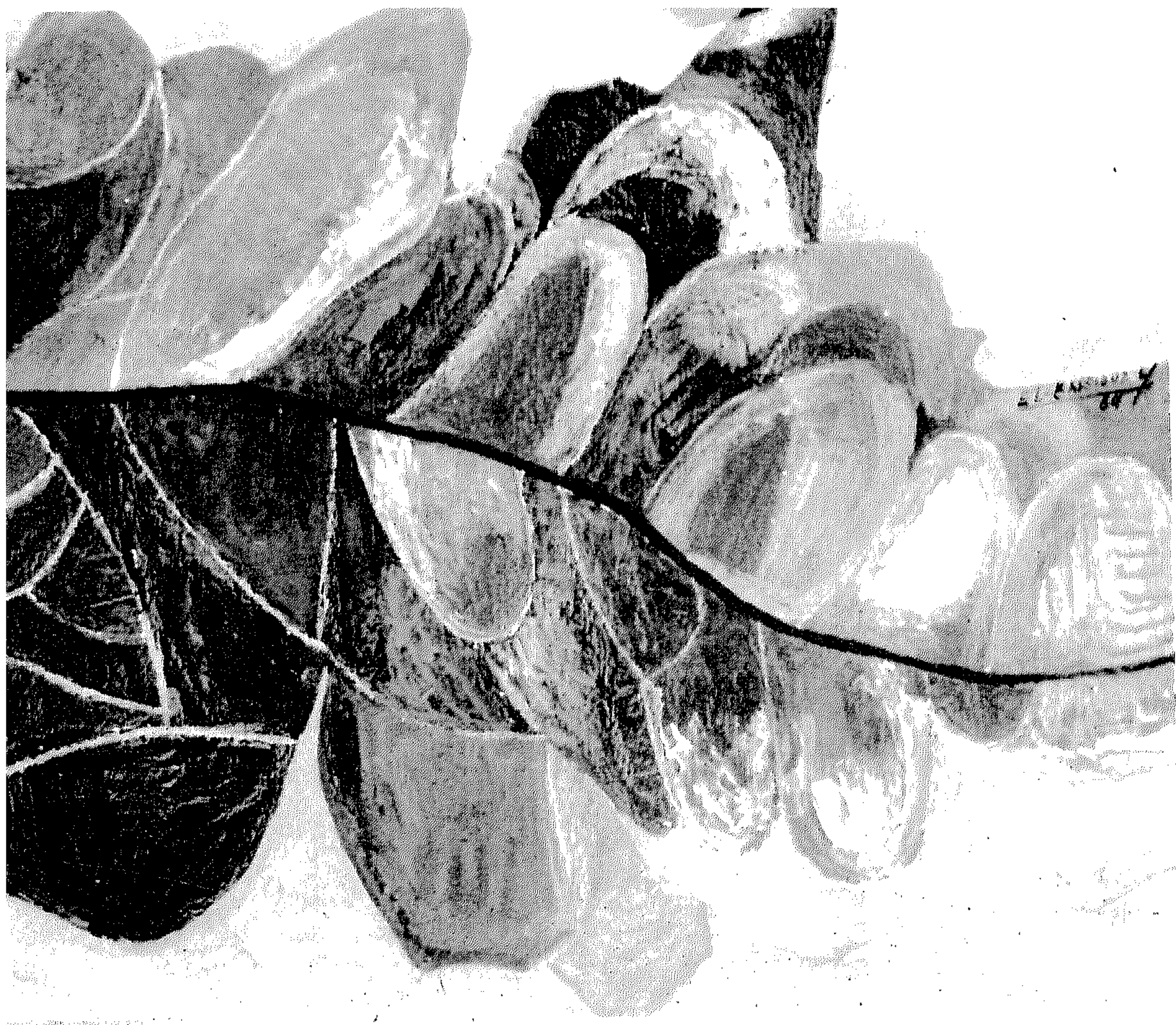




٣٧ - الاخطبوط النباقي ١٢٠ × ١٣٠ سم زيتية ١٩٦٨

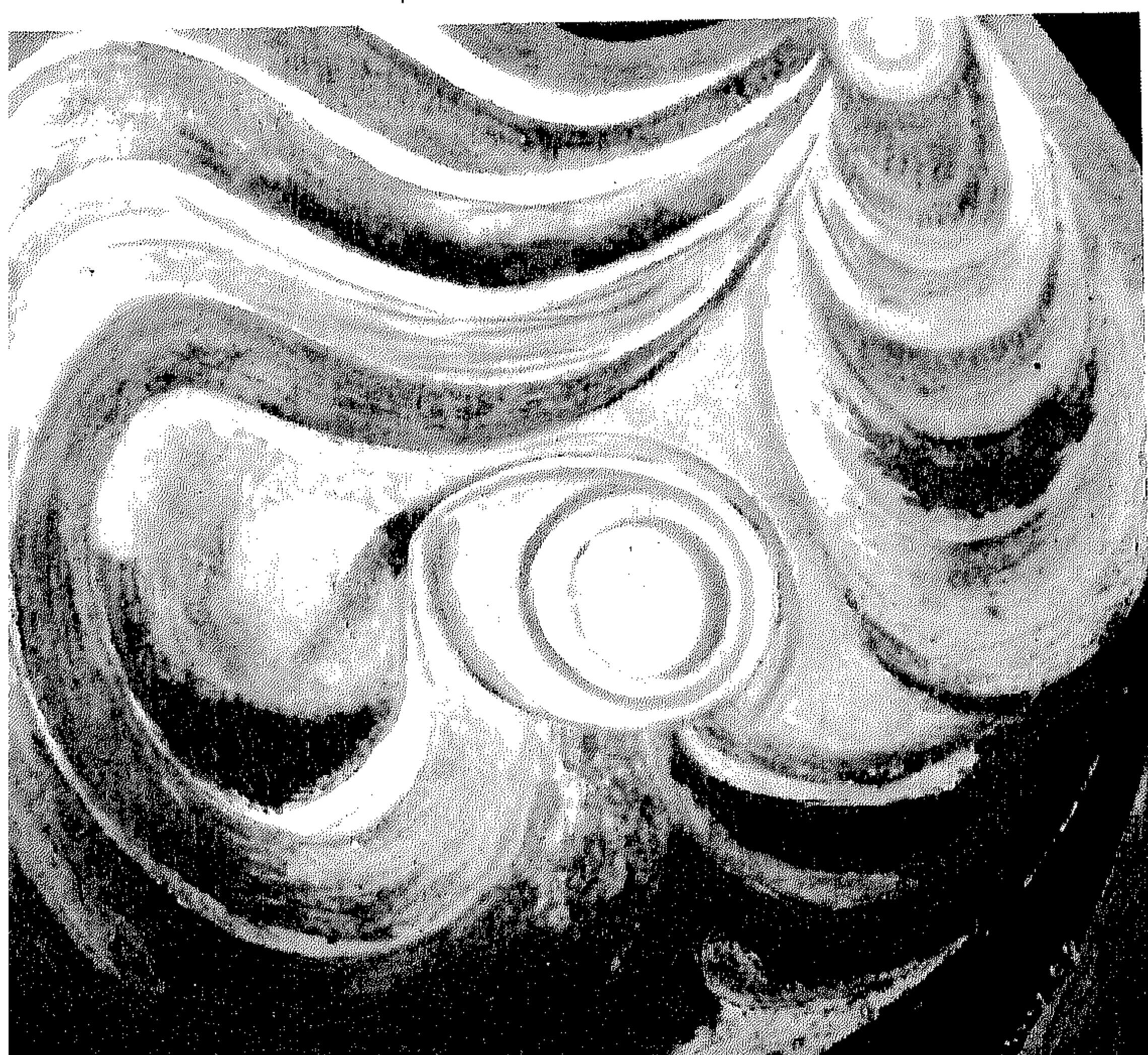
٦١ - الظهيرة ٨٠ × ١٠٠ سم زيتية ١٩٥٦





٥٨ - سحر الطبيعة ١١٦×٩٦ سم زيتية ١٩٦٩

٣٣ - حيوية الزلطة ٧٥×٧٥ سم زيتية ١٩٦٩

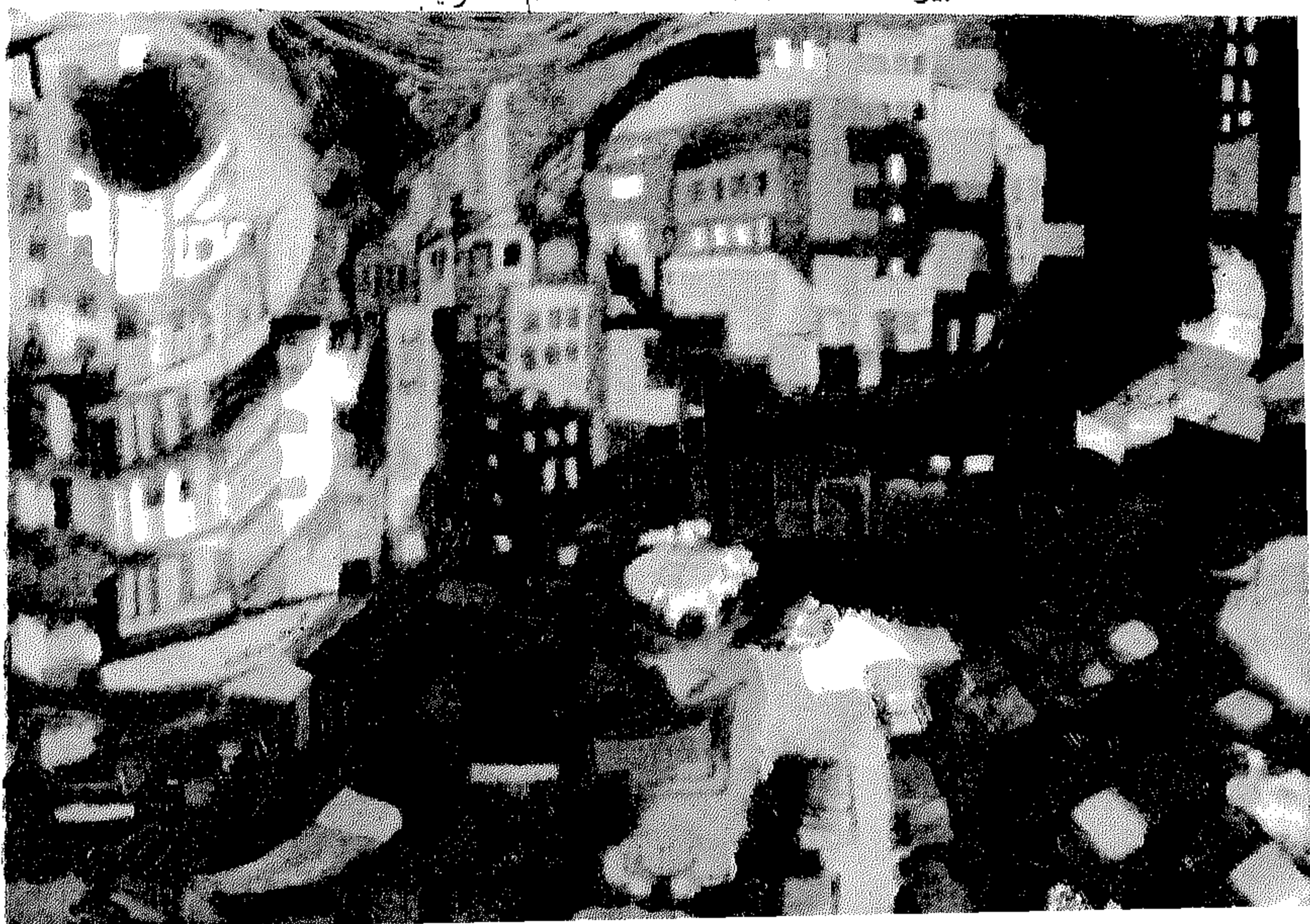




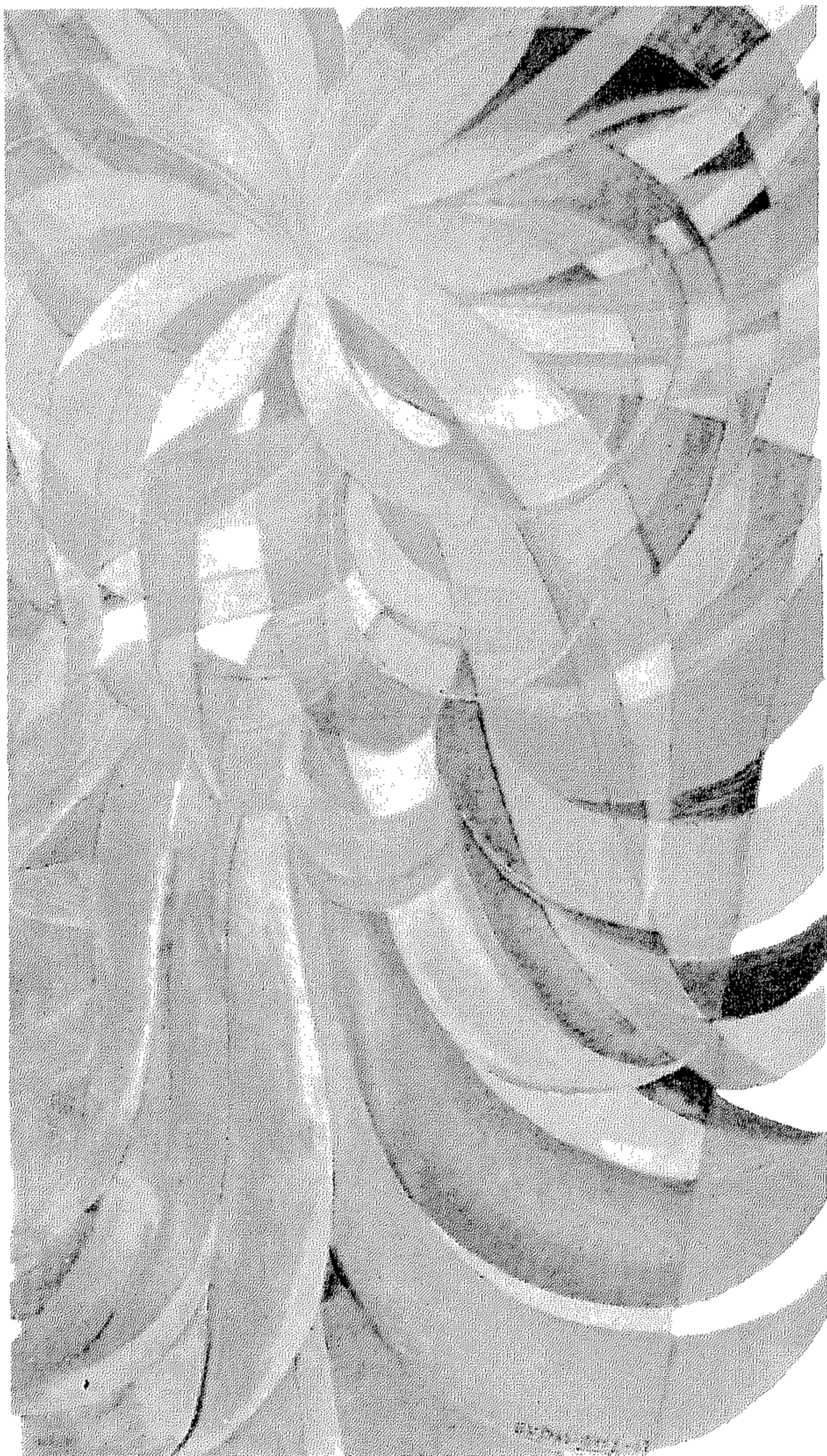
٤٥ - تكافت البيوت ١٠٤ × ٤٨ سم زيتية ١٩٧٦



٤٧ - بيوت مكة (٢) ٣٨ × ٢٨ سم اكريلك ١٩٧٦



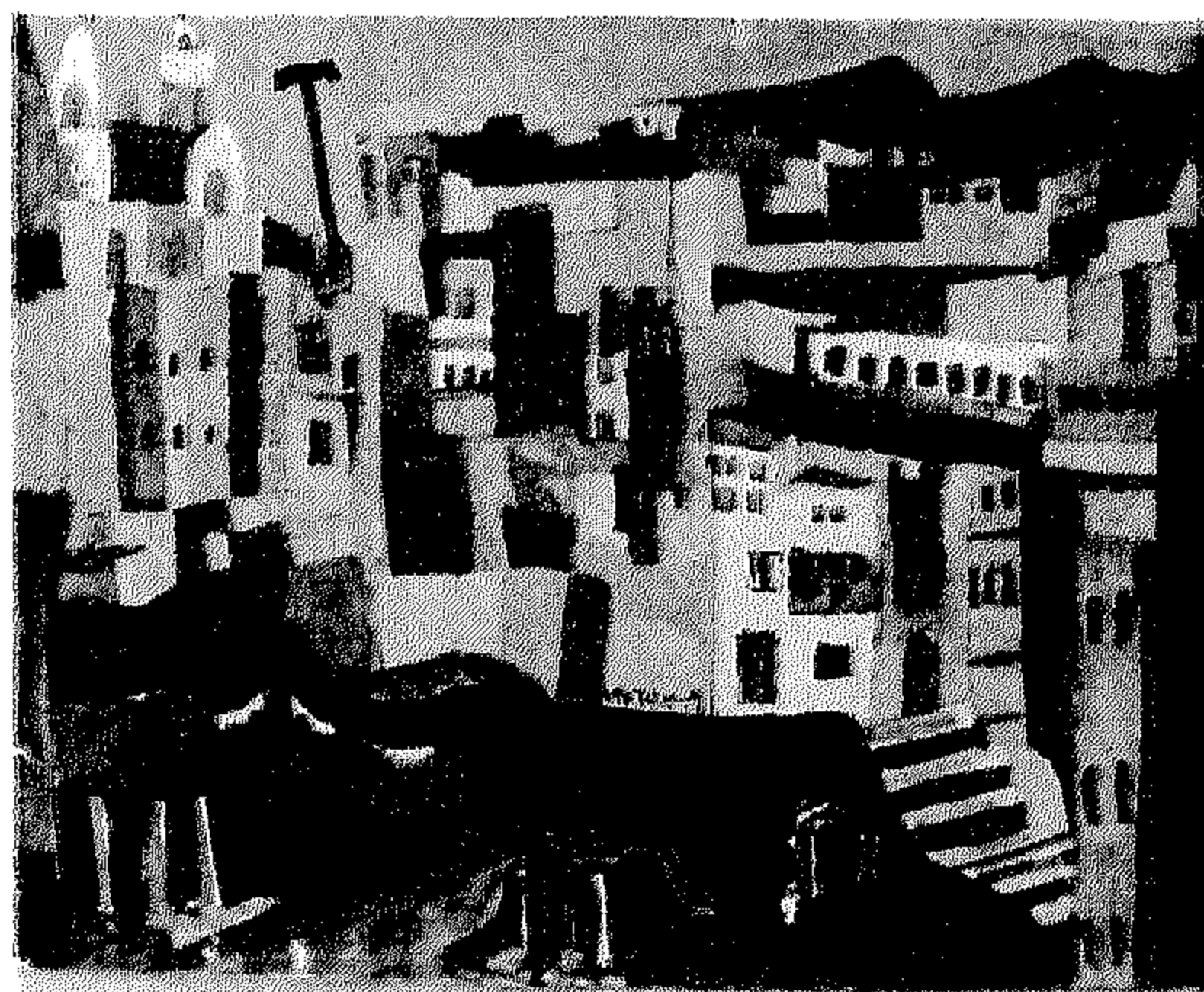
٤٨ - مفترق الطرق
٦٢ × ٤٧ سم
زيتية ١٩٧٧



٥٩ - إيقاعات ١٢١×٧٦ سم زيتية ١٩٦٧



٧١ - بحلقه ١٠٠×١٠٠ سم
زيتية ١٩٧٤



٤٤ - بيوت مكة (١) ٣٧×٢٧ سم
مائية ١٩٧٦



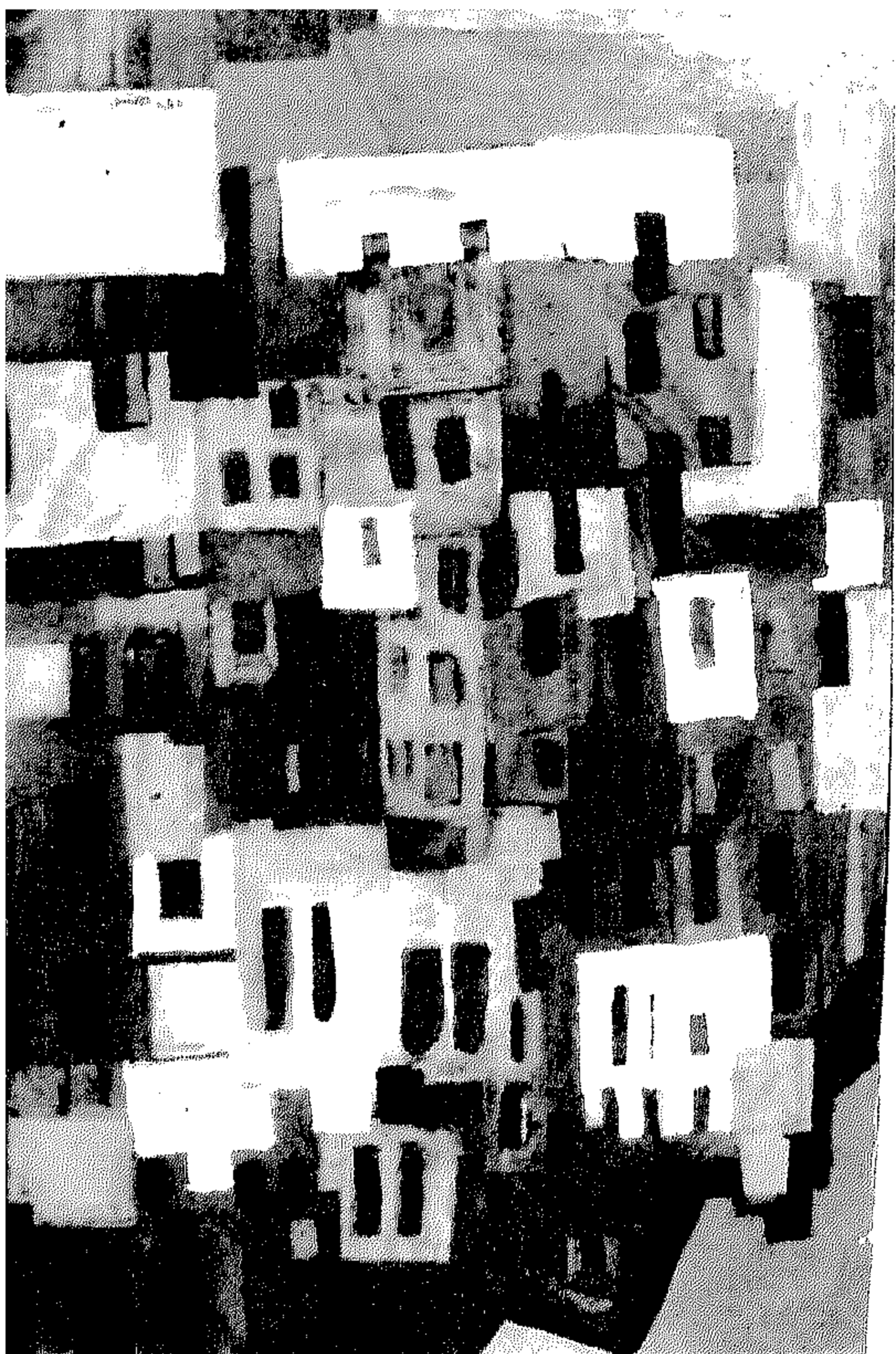
٧٢ - عدوان ١١٥×٧٥ سم زيتية ١٩٦٧



٤٣ - وراء القضبان ٨٣×٧١ سم زيتية ١٩٨٤

٧٥ - العدو ١١٥×٨٩ سم زيتية ١٩٧٤





٥٥ - بيوت بيضاء ٥١×٣٥ سم اكريلك ١٩٧٦

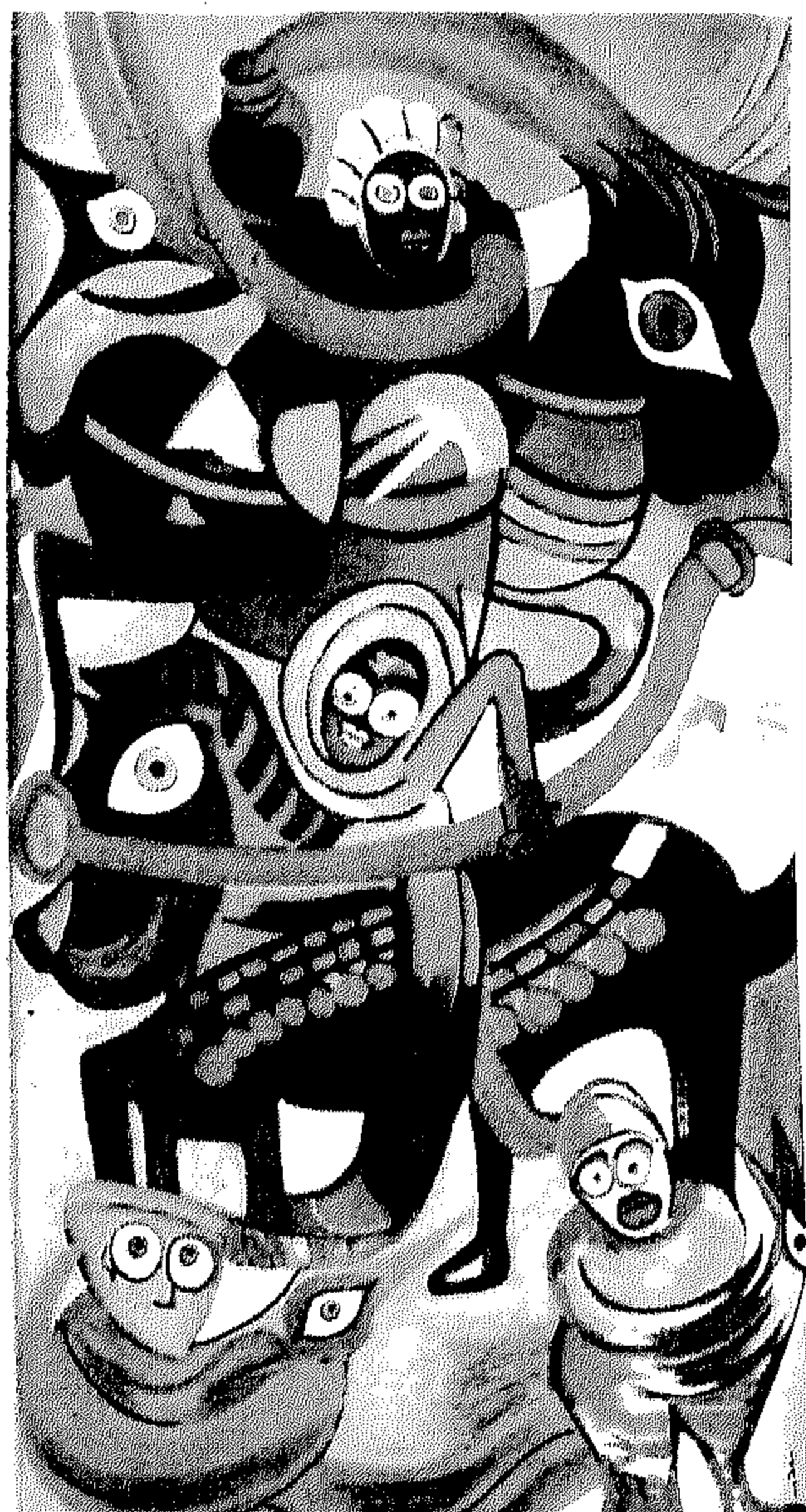


٤١ - بين الطيور ٦٣×٤٨ سم زيتية ١٩٧٧

٤٠ - سنية وجه (٥) ٦٩×٥١ سم زيتية ١٩٧٠



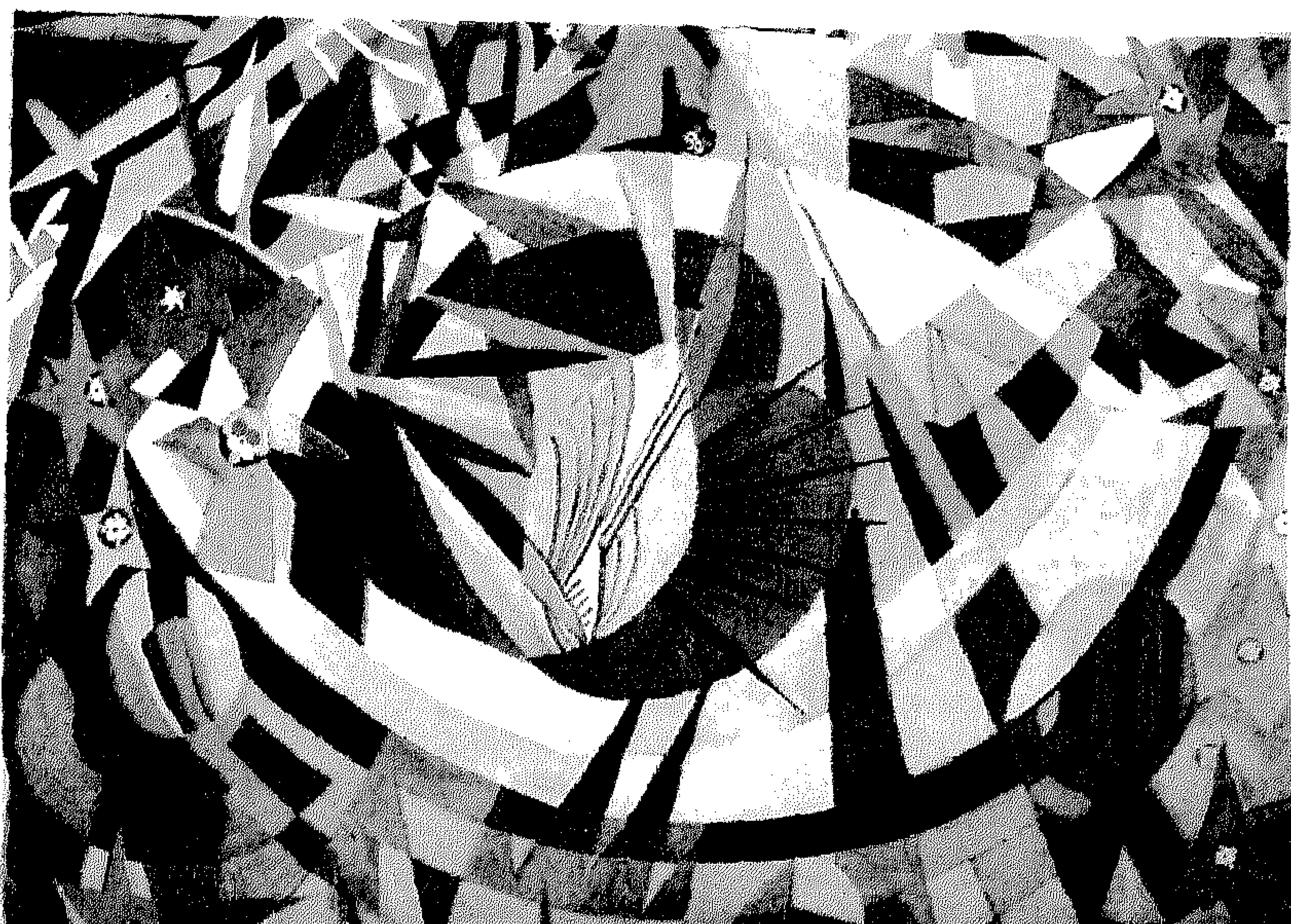
٦٤ - تحدى ١١٢×٦٠ سم زيتية ١٩٧٣





٢١ - حركات ولعب ٧٠ × ٥٥ سم زيتية ١٩٧١

٧٠ - العين السحرية ١٠٢ × ١٢٢ سم زيتية ١٩٦٧





٤٢ - ذات الشعور ٤٣×٣٣ سم زيتية ١٩٧٨

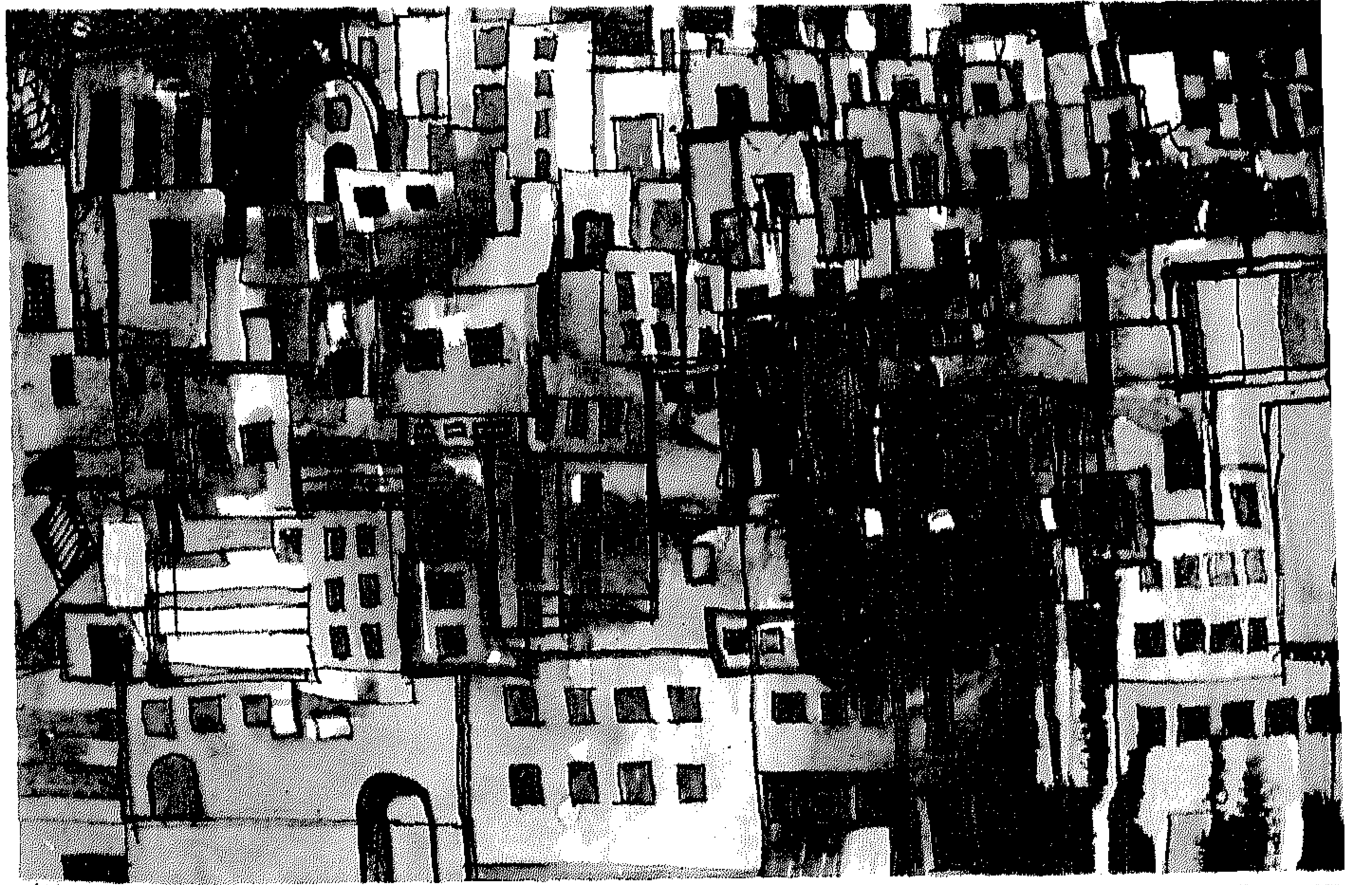
٥٦ - السوق الصغير ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٧



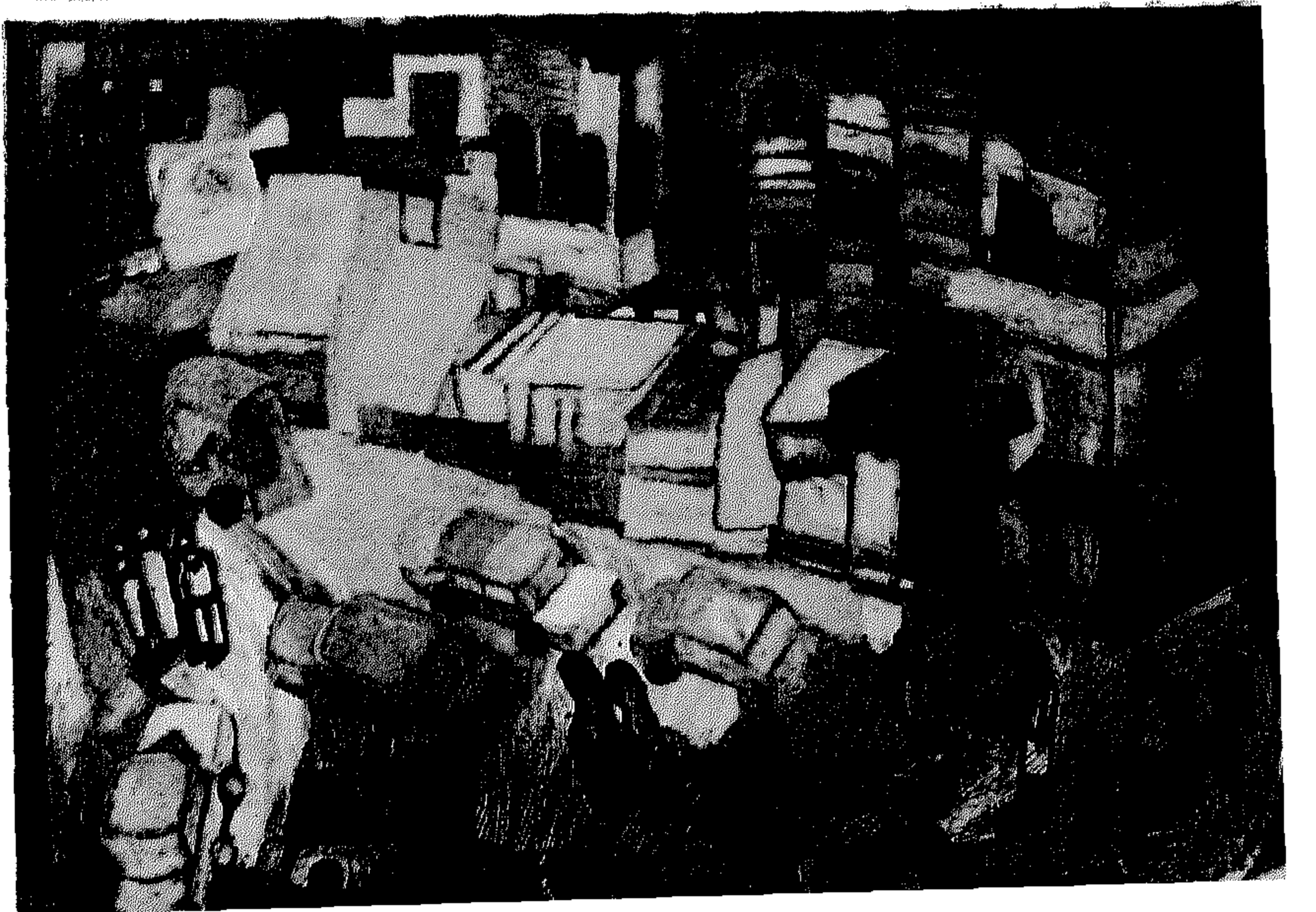
٤٦ - بيوت في مكة ٣٦ × ٢٥ سم
اكريلك ١٩٧٦



٥٤ - من وحي بيوت مكة
٣٦ × ٥١ سم
اكريلك ١٩٧٦



٥١ - أم القرى ٦٢ × ٤٧ سم
زيتية ١٩٧٧





٦٦ - انطلاق ٩١×١١٦ سم
زيتية ١٩٧٣



٦٥ - موكب نحو القمر
٩١×١١٦ سم زيتية ١٩٧٣

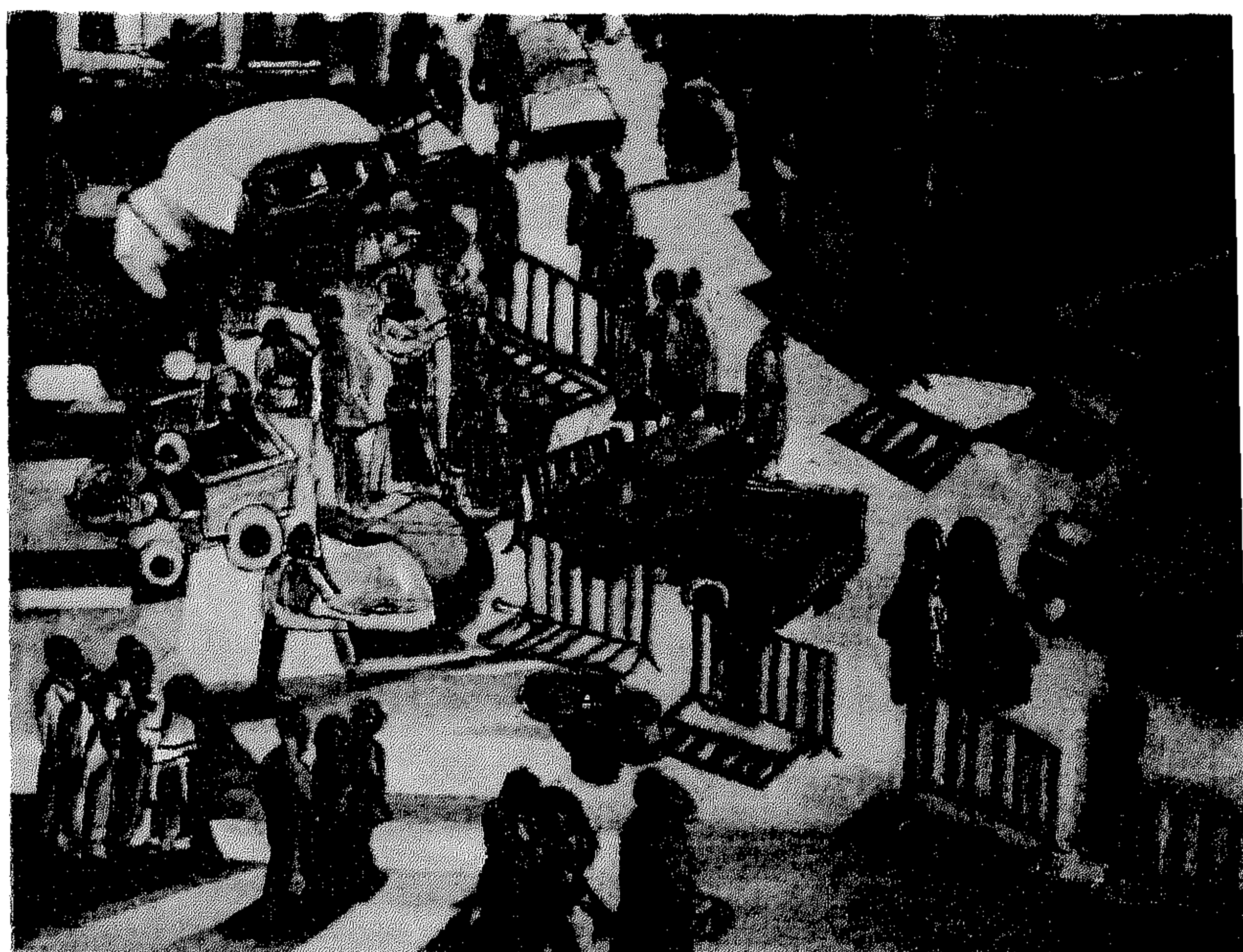


٦٩ - تجريد (٢)
٥٣×٧١ سم زيتية ١٩٦٠

٦٧ - تجريدة (٥) ٦٣ × ٤٨ سم
زيتية ١٩٧٧



٥٠ - مفترق الطرق (٢)
٦٣ × ٤٨ سم زيتية ١٩٧٧



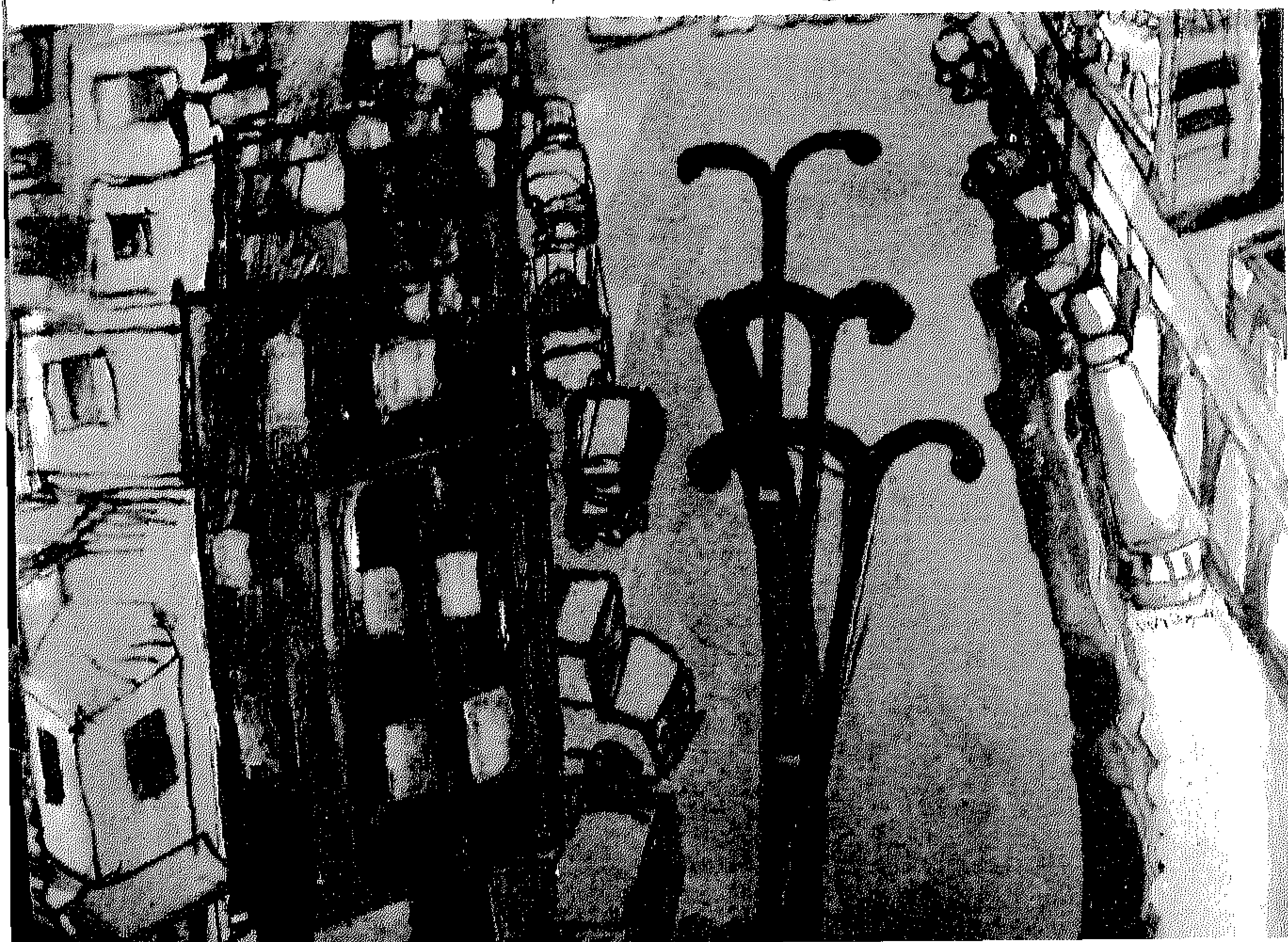
٤٩ - وسط المدينة ٦٢ × ٤٧ سم
زيتية ١٩٧٧

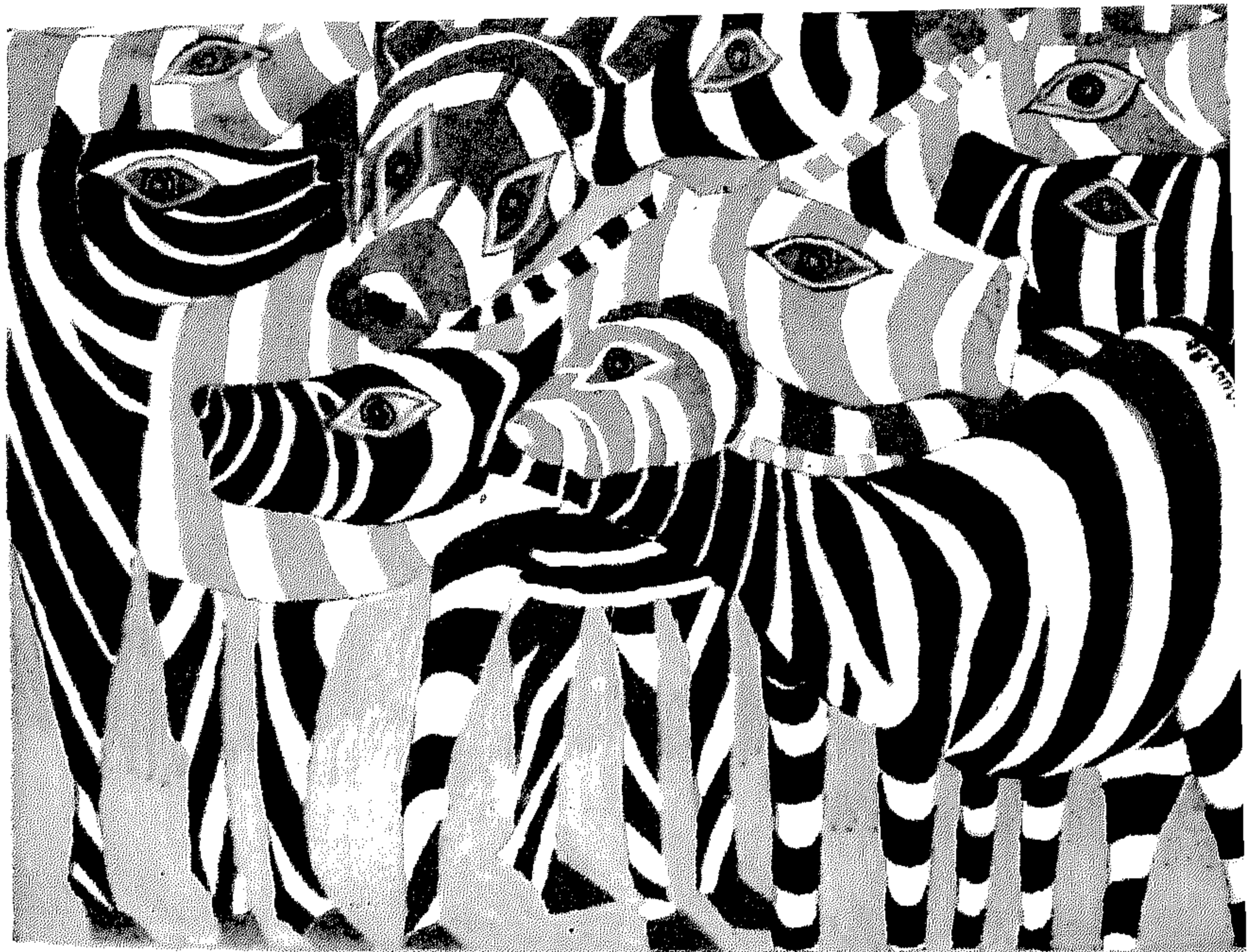




٥٢ - الناصية (٥) ٦٢×٤٧ سم زيتية ١٩٧٧

٥٣ - شارع أحمر ٥١×٣٥ سم اكريلك ١٩٧٦





٢٦ - حيوانات مترابطة ٥٢×٤٠ سم زيتية ١٩٨٣

٢٧ - الحمير الوحشية ٦٣×٥٤ سم زيتية ١٩٨٤





٢٨ - تجمع ٦٣×٥٤ سم زيتية ١٩٨٤

١٨ - في المراعى ٥١×٦٩ سم زيتية ١٩٧٢





٣٠ - عصفير ٧٢×٥٢ سم زيتية ١٩٦٠



٦٠ - دراسة (٦) ٣٣×٢٧ سم زيتية ١٩٧٤

١٩٩٠ / ٢٣٠١	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٨٨٩-٣	الترقيم الدولي

٢ / ٨٩ / ٦٦٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

رحلة الإبداع: ثمرة نصف قرن من الممارسة
الإبداعية في فن التصوير، يعالجها الفنان بقلمه ليكشف
عن ملاساتها وأسرارها وخفاياها. ويحكى دور النقاد
والجمهور في الاستجابة لها، ويفند الآراء ويمحصها من
خلال خمسة معارض فردية في ضوء ثقافة القرن
العشرين وكشوفه التشكيلية ومنهجه الإبداعية.
[إنه كتاب لا بد أن يقرأ]

